نئی سمتوں کا شعور
ڈاکٹر خورشید سمیع
رز،
لکھنؤ

ڈاکٹر خورشید سمیع

نئی سمتوں کا شعور

نئی سمتوں کا شعور

تنقیدی مضامین

ڈاکٹر خورشید سمیع

۱۹۹۴ء

قیمت: ۸۰ روپے

کتابت: عبدالسمیع قاسمی۔ لکھنؤ

ناشر: ڈاکٹر خورشید سمیع، ایم آئی ٹی، مظفرپور
۸۴۲۰۰۳ (بہار)

تقسیم کار۔ نصرت پبلشرز۔ امین آباد۔ لکھنؤ۔

Name of Book : NAI SIMTON KA SHAOOR
Author : Dr. Khursheed Sami
Publisher : Dr. Khursheed Sami
First Edition : 1994

Distributors NUSRAT PUBLISHERS
Aminabad, Lucknow- 226 018

نئی سمتوں کا شعور

ڈاکٹر خورشید سمیع

انتساب

اَپنے نانا جان

حکیم سید شاہ محمد الیاس ریاضؔ قادری امجھریؒ

کے نام۔

جنہوں نے مجھے علم و فن سے رُوشناس کیا ؎

تمہارے ہاتھ

میری انگلیوں میں سانس لیتے ہیں

میں لکھنے کے لیے

جب بھی قلم کاغذ اُٹھاتا ہوں

تمہیں بیٹھا ہوا میں اپنی ہی کرسی میں پاتا ہوں ۔ (ندا فاضلی)

یہ کتاب

فخرالدین علی احمد کمیٹی اتر پردیش

کے مالی تعاون سے

شائع ہوئی

ترتیب

کچھ اپنے بارے میں

میری طبیعت کا رُجحان ہمیشہ ہی سے کچھ تصوّف اور کچھ توہمات کی طرف رہا ہے
میرا دل ہمیشہ کسی "اشارتِ الٰہی" کا متمنی رہتا ہے۔ بہت پہلے ہی سے غالباً کسی
"محفلِ سماع" کی رات ہی سے میں نے ایک نورانی اور روحانی دنیا پر یقین کرنا شروع کر دیا تھا۔
جو مجھے ایسا لگتا تھا میری خوشگوار خدمات کی طالب اور منتظر تھی مگر ساتھ ہی وہ میرے
لیے ایک عجیب سربستہ اضطراب بھی تھی ــــ مگر مجھے ایسا لگتا تھا کہ ہر طرح کے پُراسرار
بھوت مجھے چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہیں۔ اور شاید ہی کوئی ایسی لغویت اور
بے ہودگی ہو جس کو میں نے اپنے گرد موجود نہ پایا ہو ــــ یہ میری زندگی کی صبح تھی۔
وہ ایک نیم پختہ "زعمِ باطل" تشکیک کی خود رائی ہے جو ہر اس چیز کو جو ممکن الحصول
نظر آرہے جسے کوشش سے ہی حاصل کیا جا سکے؛ ذلت و حقارت کی نظر سے دیکھتی ہے
میں نے محنت اور دوڑ دھوپ کو غیر تخلیقی جانا ہے۔ میں نے سوچا حقیقی زندگی میں ہر
چیز معجزنما اور از خود ہونی چاہیے، کوئی چیز سوچی، سمجھی، تولی، ناپی، اور ارادی نہیں ہونی
چاہیے۔ یہی سبب ہے کہ مجموعہ بہت دیر سے نکلنے کی بات از خود ہو گئی ہے۔ مارچ
سنہ ۱۹۷۲ء میں "کتاب" (لکھنؤ) میں جوش ملیح آبادی کے مضمون کے ساتھ میرا پہلا ادبی
مضمون "پکاسو، فرانسیسی ادلیور کی نگاہ میں" شائع ہوا۔ تب سے اب تک تمام مقتدر
ادبی جرائد میں تمام اکابرین کے ساتھ چھپتا اور دادِ تحسین کی فضا میں پرواز چڑھتا رہا۔ تمام
اکابرین کی تحسین نے مگر میرا دماغ خراب نہیں کیا۔ یہ مجھ میں، میرے نانا کے اثر کا

انکاری پہلو ہے۔ میں نے انھیں "سب کچھ" سمجھ لیا ہے۔ اور یہ نہ جانا کہ وہی اکیلے خود اپنی "خود مرکزیت" کا پہلو رکھتے تھے۔ ان کی تعلیم صرف ان کے لیے درست تھی۔ میں نے اسے طفلانہ حد تک غلط سمجھا۔ مگر ان کے فکر وخیال کے بیج ایک زرخیز زمین پر بکھر چکے ہیں۔ میں اُن کے خاک پا کے برابر بھی نہیں ہوں۔ اس لیے کہ میری ہر ناشکر گذاری، میرے ہر بیجا برتاؤ کو، ہر قسم کی احمقانہ سرکشی کو، نافرمانی، غفلت، اور زنگ مزاجی کو درگذر کیا جاتا تھا۔ گویا مجھے سات خون معاف تھے۔ حتیٰ کہ اس وقت بھی جب میں اسکول میں حساب کے کلاس میں "ناول پڑھتا ہوا پکڑا جاتا یا اچانک کسی سوال کے جواب میں احمقوں کی طرح منھ کھول کر رہ جاتا تو بھی کوئی کچھ نہیں کہتا تھا اور پوری جماعت میرے ہی بچاؤ کے لیے کھڑی ہو جاتی تھی۔ اُستاد میری غلطیوں کو علانیہ نظر انداز کر جاتے ــــ میری خوش قسمتی صرف یہ تھی کہ میں نانا کے زیر سایہ پرورش پا تا رہا ورنہ کوئی مجرم بن جاتا یا خودکشی کر لیتا۔ لیکن میرے نانا پر اور میری ماں پر میرے ددھیالی رشتے داروں نے مظالم کے پہاڑ توڑ ڈالے۔ پٹنے کی برادری میرے نانا اور میری ماں کے لیے کوچۂ قاتل سے کم نہ تھی۔

مجھے بتایا گیا کہ وہاں ہر طرف خوب لے دے ہوئی۔ ہر طرح اُن کی تذلیل و تضحیک ہوتی رہی۔ اور ان کے رویہ وا نہیں "دقیانوسی" کے خطاب سے نوازا گیا ــــ اور یہ سب کچھ انہیں کب سننا پڑا ــــ موت سے صرف چند مہینے پہلے۔

لیکن میں تو میں اپنی اصل روداد سے بہت دور جا پڑا۔ بہتر ہو گا کہ میں پھر وہیں سے اپنی کہانی کا یہ سلسلہ شروع کروں جہاں میں نے اسے چھوڑا ہے۔ یعنی جب میں اسکول میں رانچی میں پڑھتا تھا، جہاں میرے نانا کا مطب تھا "قادریہ دواخانہ" چرچ روڈ رانچی۔ تمام دن میں اس عیرفانی شہر کی گلیوں میں دیوانہ وار گھومتا تھا۔ جیسے میرے قدم، میری نگاہیں، اس پتھریلے شہر کے پتھروں، اس کے جنگلوں میں مضمر ذہانت کے کسی معجزے کو حریصانہ پی جانا چاہتی ہوں، اور شامیں ایک تھیٹر میں گذارتا۔ اور راتیں نئی نئی کتابوں

کے مطالعے میں۔ بلکہ اس کی سرمستی میں ــــ کرشن چندر اور فیض میرے محبوب تھے۔ میں
کرشن کے افسانوں کا دیوانہ تھا۔ اور فیض کی شاعری میرے کانوں میں موسیقی گھول دیتی تھی۔
یہاں کی ہر چیز غیر معمولی تھی جیسے کوئی خوابوں کی دنیا میں جی رہا ہو یا اسٹیج میں
کسی ڈرامے میں حصہ لے رہا ہو۔ کوئی ایسا کھیل، ایسا تماشا، جو ہر قاعدے قانون
سے بے نیاز ہو۔ جس میں کسی کا حصہ لینا فرض نہیں۔ اور یہ بھی لازمی نہیں کہ وہ اُسے
دیکھے ضرور۔ کوئی پابندی نہیں ــ کوئی زور و زبردستی نہیں ــــ بہت پہلے جب میں
نے فیض کی نظمیں پڑھیں، تو ان میں مجھے وہی غیر مشروط متانت وزبان و بیان کا وہی راست
انداز نظر آیا جس نے پہلے پہل میرے دل کو متحرک کیا۔ اور میرے اندر ایک غیر معمولی حیرت
واستعجاب کو جگایا۔

اگر میں مستقلاً فیض کی تخلیقات کا بیان و تجزیہ کرتا رہوں تو بھی اس کے بارے میں کوئی
کوئی مستقل تصور نہیں دے سکتا کہ اس کے لہجے کو کسی طرح منتقل کرنا بے حد مشکل ہے۔
ــــ تقریباً ناممکن۔

لیکن بہت بعد کا قصہ یہ ہے کہ اب جبکہ نئے مفکروں کی طرح نئے شاعروں،
نئے ناقدوں، نئے افسانہ نگاروں کی جیسے ایک فصل اُگ آئی ہے تو مجھے ایسا لگتا ہے
کہ گہرے رنگ کے دبیز پردوں سے گھرے نیم تاریک ایوانوں میں کائی کی بو میں بسے ہوئے
ماحول (شاید اس لیے کہ وہاں شبنم کے گملے بکثرت ہوتے ہیں) کی نمائش ہو رہی ہے۔
نوجوان گروہ جوق در جوق ان نئی تحریکوں میں شامل ہو رہے ہیں۔

میں امکان بھر "شاعرانہ غمزوں" سے ہمیشہ دور رہا ہوں۔ میں نے کبھی اس کی ضرورت
محسوس ہی نہ کی کہ کسی پلیٹ فارم پر کھڑے ہو کر اپنی صلاحیتوں کا ڈھنڈورا پیٹوں، نقارہ
بجاؤں اور اپنی صلاحیت پر شدتِ غیض و غضب سے ذی فہم دانشوروں کے رونگٹے
کھڑے کردوں۔ نہ ہی میں نے کبھی کسی مختصر سے حلقے میں چند منتخب لوگوں کے سامنے
انہیں پڑھنا چاہا، کہ اُن سے اپنی "سالمیت" اور "دیانت داری پر" مبارکباد پاؤں

نہ کبھی اس کی ضرورت محسوس کی کہ آپنے مضامین کی محتاط شائستگی سے سربلند وعقلیت پرست اساتذۂ اردو پر کمال مسرت وسرخوشی کی غشی طاری کروں۔ نہ ہی مجھے ایسی نثر آتی ہے جو سننے والوں کے دست و پا کو تقریباً الفاظ کی مدد کے بغیر ہی ایک رقصِ مستانہ میں لے آتی ہے۔ اور ایک عجیب البیلئے ناچ پر آمادہ کر دیتی ہے۔

میرے مضامین نہ کسی چیز کے خلاف ہیں نہ ان مضامین میں میری تصویر کشی یا عکاسی کسی "ردِ عمل" کا نتیجہ ہے۔ یہ تو بہت بعد کی بات ہے کہ میرے اور سردار جعفری کے درمیان کے خط و کتابت کا ایک طویل سلسلہ چل پڑا۔ لیکن میں اُن سے متاثر ہونے کے باوجود ان کا پیرو کار نہ بن سکا۔ یہ میری کج روی بھی ہو سکتی ہے مگر میں نفسیاتی مطالعے سے زیادہ متاثر رہا اور وہ اس معاملے میں ہر کاوش کو شاید "پرچھائیوں کے پکڑنے" کی کاوش سمجھتے ہیں۔ پھر بھی مجھے یہ تسلیم کرنا ہی چاہیے کہ اُن سے میں نے بہت کچھ سیکھا ضرور ہے مگر یہ ایسا ہی ہے جیسے میں نے کیمسٹری کے پروفیسروں سے کیمسٹری سیکھی ہے اور پی ایچ ڈی کرتے وقت پٹنہ یونیورسٹی کے کیمسٹری کے شہرۂ آفاق پروفیسروں کو سُنا ہے۔ لیکن میں سائنس داں نہ بن سکا۔

بہرحال اگر یہ کتاب منظرِ عام پر آتی ہے تو یہ رام لعل۔ قمر رئیس۔ اور عابد سہیل کی محنت ہے کہ مجھ سے یہ کام کروا لیا گیا ورنہ میں اور مجموعہ؟ اور ہاں اپنے چھوٹے بھائی کمال سمیع کو بھی نہیں بھول سکتا جس نے ہر قدم پر مجھے مفید مشورے دیے ہیں۔

کتاب جیسی بھی لگے اسے پڑھنا ہی کافی نہیں بلکہ اس پر غور کرنا بھی ضروری ہے اور ممکن ہے غور کرنے پر کچھ کام کی باتیں نکل آئیں۔

خورشید سمیع۔

میرا نظریۂ تنقید

عصمت چغتائی نے لکھا ہے کہ "ادیب کو صرف ایک چیز کا سہارا چاہیے۔ اپنے حساس دل کا! جو اپنے پرائے ہر دکھ سکھ پر ہنسنا اور رونا جانتا ہے۔ بغیر یہ سوچے کہ اس کے قہقہے تنقید نگار کی سمع خراشی کا باعث ہوتے ہیں اور اس کی آہیں مقدس ہستی کا جی جلاتی ہیں۔ جس کے ہاتھ میں قلم کا نشتر ہے اور اس کا ادب میں اس لیے بلند مقام ہے کہ ادیب بننے کے شوقین، اسے ادب ساز مانتے ہیں۔ ادیب کوئی سلیم شاہی جوتے ہیں جو فرموں پر چڑھائے جائیں، ایچوں سے ناپے جائیں۔ اور کتر بیونت کر فٹ کیے جائیں"۔

(مجھے کہنا ہے کچھ... عصمت چغتائی۔ الفاظ جلد ۵ شمارہ ۲، ۳ ص ۲۹)

میری رائے میں ان سیدھے سادے جملوں میں ایک ایسا تنقیدی شعور پایا جاتا ہے جو زندگی کے "اصل" کو "خواب" کو، اور "طرزِ ادا" کو، فن کے سانچے میں ڈھال دینے کی جمالیاتی صفت سے کچھ الگ نہیں کہ زندگی میں کچھ تو اصل ہے، کچھ خواب کی صورت ہے اور پھر زندگی بسر کرنے کے لیے کچھ طرزِ ادا بھی ضروری ہے۔ مگر یہی تو فن ہے کہ فن میں بھی صرف طرزِ اظہار نہیں ہوتا بلکہ طرزِ احساس بھی تو ہوتا ہے۔ اور یہ طرزِ احساس، طرزِ ادا بھی ہے اور طرزِ بیان بھی ـــ فن کار کے لیے شاید یہ بھی ضروری کہ وہ اپنے تجربوں یا اپنے حادثات کی روشنی میں اپنے انداز کو برقرار رکھ سکے۔ اور یہ اسی صورت ممکن ہے

جب اس کی اپنی طرز ہو، اپنی تلاش ہو، اپنی فکر ہو اور اپنا احساس ہو۔

کسی بھی فن کی صحیح قدر و قیمت اس کے موضوع کی بڑائی یا چھوٹائی سے ہی نہیں ہے۔ بلکہ ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ عام بازاروں اور عام جگہوں کی تفصیل اور اسے صحیح شکل میں پیش کرنا بھی فنکاری سے کچھ الگ نہ ہو۔ بالزاک کے یہاں بہت ہی نچلے طبقے کی صحیح عکاسی ملے گی۔ فلابیئر نے معمولی سواریوں Locomotives کی، کسی دوکان کی، کسی کوئلے کی کان کی ایسی تفصیل بیان کی ہے کہ چھوٹے سے چھوٹے اور اہم اور غیر اہم، غرض تمام جزئیات کو ملحوظ رکھا ہے ۔ ایک اعتراض تو یہ ہو سکتا ہے کہ اس سے رومان پسندی کی تردید ہو جاتی ہے اور ساتھ ہی ساتھ فن کا وہ قدیم نظریہ بھی وجود میں آجاتا ہے کہ فن دراصل فطرت کی نقل (Imitation of Nature) ہے۔ حالانکہ یہ اعتراض درست نہیں اس لیے بھی کہ فن کار کا شعور حقائق کو اپنی گرفت میں لانے اور اپنی تخلیقی قوت سے اسے مرتب کرنے اور منظم شکل میں پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے کہ یہ تصور نہ تو فرد کی انفرادیت کو مجروح کرتا ہے اور نہ اس کے تاریخی شعور کو نظر انداز کرتا ہے۔ اور اس سے کسی ایسی انسانی قدر کی نفی بھی نہیں ہوتی جو علم و حکمت کے مختلف ذرائع سے وجود میں آچکی ہو اور جسے انسان ایک تہذیبی قدر سمجھ کر عزیز رکھتا ہو۔ دراصل فن جتنا اعلیٰ اور ارفع ہوگا اس کی سماجی، تہذیبی اور آفاقی اہمیت بھی اتنی ہی زیادہ ہوگی --- اس سے جمالیاتی اور فنی اہمیت پر کوئی ضرب نہیں پڑتی۔

یہ ایک عجیب سی بات ہے کہ شیکسپیئر اور غالب کی ذاتی زندگی میں جھانکنے والے نقاد صرف ان کے Perversion پر نگاہ ڈالتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ بڑا فن کار ہر شے کو بدترین حالت تک پہنچا دیتا ہے۔ کہ اگر اس کے پاس پیسے ہوں تو وہ انھیں بے دریغ خرچ کر ڈالتا ہے اور قلاش ہو جاتا ہے۔ دوست ہوں تو وہ اُن سے جھگڑا کر لیتا ہے اور تقدیر اگر سنوری ہوئی ہو تو وہ اُسے بگاڑ لیتا ہے۔ وہ خود کو بہ یک وقت کمزور پاتا ہے اور مضبوط بھی ۔ اس لیے کہ اس کے اندر بے اندازہ

قوت ہوتی ہے ۔ مصائب کو جھیل لینے کی بے اندازہ قوت ۔ وہ مصائب سے فرار اس لیے حاصل نہیں کرتا کہ وہ درد کو اپناتا ہے یا اپنانا چاہتا ہے ۔ ناقدین اس قوت کو Passivity ۔ سے عبارت کرلیں لیکن فنکار اس کے ذریعہ اپنی تکلیفوں ، مصیبتوں اور الجھنوں کا مطالعہ کرتا ہے ۔ وہ دانتے یا دانتے کے دوزخ کے تصور سے الگ ہے ۔ وہ ایک ایسا انسان ہے جو زمانے کے مطابق خود کو ڈھال نہ سکا ۔ پھر وہ جنت یا دوزخ کی پرواہ کیے بغیر دنیا کو ٹھکرا دیتا ہے ۔ یا پھر اسے جنت اور دوزخ پر یقینِ کامل تو ہے لیکن تب بھی اس کے پاس کیا راہ رہ جاتی ہے ؟ سوا اس کے کہ وہ اس کی خاطر دنیا کو ٹھکرا دے ۔ بہر حال ! دونوں ہی صورتوں میں دنیا کو ٹھکرانا طے ہے اور قطعی ۔

اب کیا ہے ؟ کہ ہمارے دور کا ایک دوسرا بڑا المیہ یہ بھی ہے کہ مشترک روایات قوانین اور معتقدات جیسی چیزیں اب رہ نہیں گئی ہیں ۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ جو الفاظ مروج ہیں اور ہر جگہ بولے جا رہے ہیں ، ہمیں کسی خاص سمت میں لے نہیں جا رہے ہیں ۔ یہ ایک خطرناک صورتِ حال ہے ۔ نوبت یہاں تک آپہونچی ہے کہ ہم جتنا زیادہ بول رہے ہیں ، اصل میں ایک دوسرے کو اتنا ہی کم سمجھ رہے ہیں ۔ اور اب تو ایسا لگتا ہے کہ موت کا سناٹا ہی وہ واحد پناہ گاہ ہے جہاں ان تمام مسائل کا حل از خود نکل آئے گا ؛ جہاں کوئی اختلاف نہ ہوگا اور جہاں ہم سب ایک دوسرے سے متفق ہوں گے ۔ ایک سکوتِ بیکراں جو کسی بھی تشریح یا تنقید یا تجزیے کا محتاج نہ ہوگا ۔

یہ بات بھی توجہ طلب ہی ہے کہ ایسی مختصر مگر جامع زبان جو نہ صرف قدیم روایات کی بنیاد پر ہو بلکہ جہاں الفاظ اپنے اشتقاقی مفہوم یا Etymology کے ساتھ استعمال ہوئے ہوں ۔ اب شاذ و نادر ہی نظروں سے گزرتی ہے ۔ لوگ شاید یہ بھول گئے ہیں کہ زبان کا صحیح استعمال نہ صرف حسن پیدا کرتا ہے بلکہ ہمارے سوچنے کے

انداز میں جو غلطی ہوتی ہے اُسے بھی دُور کر دیتا ہے اور الفاظ کی توڑ سے اس کی مسخ شدہ یا پراگندہ شکل کو بھی ثابت و سالم کر دیتا ہے۔ دراصل الفاظ ہمارے اور ہمارے خیالات، معتقدات، احساسات اور مقاصد وغیرہ کے درمیان لاتعداد انداز سے چلے آتے ہیں لیکن اگر غور و فکر سے کام لے کر انہیں استعمال کیجیے تو نہ صرف غیر ضروری اور فضول قسم کی بحث سے بچ سکتے ہیں بلکہ ابہام کے مسائل سے بھی بچ سکتے ہیں۔

بہرحال! زبان ایک سماجی حقیقت ہے اور لفظ اور معنی کا گہرا رشتہ زبان کا فیضان ہی تو ہے۔ یہ درست ہے کہ ادب کا معاملہ مختلف ہوتا ہے اس لیے کہ یہاں الفاظ اپنے معانی بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن ان میں تغیراتِ زمانہ کو بڑا دخل ہوتا ہے۔ الفاظ کے معانی اس لیے بدلتے رہتے ہیں کہ زمانہ بدلتا رہتا ہے۔ ادبی اور تنقیدی ذوق بدلتا رہتا ہے اور انہیں تبدیلیوں کی وجہ سے لفظ اور معانی کے رشتے بدلتے رہتے ہیں۔ اور اصل بات صرف یہ ہوتی ہے کہ ؎

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں
ثبات ایک تغیّر کو ہے زمانے میں

برسبیل تذکرہ یہ بھی عرض کر دوں کہ جدت پسندی ایک مثبت رجحان ہے اور حقیقت کو فعال اور متحرک مان کر چلنے کا نام ہے اور جدت پسندی کی بہترین تعریف اقبال کے اس شعر میں ہو ہی جاتی ہے ؎

طرحِ نو افگن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم
ایں چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

لیکن جدیدیت کے علمبرداروں نے جدت پسندی کے اس مثبت رویّے کو قبول نہیں کیا۔ یہی سبب ہے کہ وہ روایات اور مقتضیاتِ وقت کے درمیان توازن اور انسلاک قائم کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔

بہرحال! لفظ اور معنی کے ان بدلتے رشتوں نے کبھی کبھی حسن دوبالا بھی کر دیا

ہے کہ خود انگریزی میں بھی بقول رچرڈز زبان کا محاوراتی استعمال بھی اسی کی مثال ہے جیسے کہ ہیملٹ (Hamlet) کے اس سوال کو وہ یوں پیش کرتا ہے

what should such fellows as I do crawling

between the earth and the heaven یہاں سارا حُسن لفظ Crawling میں پوشیدہ ہے۔ ایک بہت ہی چھوٹا بچہ بھی Crawling کرتا ہے پھر ایک بڑا آدمی بھی اگر مجروح ہو یا مفلوج ہو تو وہ بھی تو Crawling ہی کرتا ہے۔ سانپ بھی Crawling کرتا ہے اب اس جگہ Crawling کے بجائے Walking, Moving رکھ دیا جائے تو پھر سارا حُسن زائل ہو جائے گا۔ کیوں؟ اس لیے کہ اس کا استعمال لغوی معنی میں یا Literal نہیں ہے بلکہ محاوراتی (Metaphorical) ہے۔

اسٹین فورڈ (Stanford) کے خیال میں محاورہ (Metaphor) کا تعلق کسی مخصوص شئے یا تصور سے ہے لیکن اُسے تصوراتی آزادی کے باوجود وضاحت حاصل رہتی ہے مثلاً "The dog ragged like a wild beast" یہاں کوئی محاوراتی حُسن نہیں ہے اس لیے کہ کتا بہرحال ایک پالتو جانور ہے لیکن اگر Dog کے بجائے Man یا Sea کا لفظ رکھ دیا جائے تو ملکے سے محاوراتی انداز سے کیا حُسن پیدا ہو جاتا ہے؟ لفظوں کی اہمیت اس سے زیادہ اور کیا ہو سکتی ہے کہ خود اسٹیفانے ملارمے جو علامت کا امام کہلاتا ہے لکھتا ہے کہ جب فن اپنی خالصیت کو پالیتا ہے تو شاعر خود کو لفظوں کے حوالے کر دیتا ہے حالانکہ "فن جب اپنی خالصیت کو پالیتا ہے" کا ٹکڑا قابل غور ہے اس لیے کہ فن کی خالصیت کا انحصار تو اس پر ہے کہ اس میں کتنی آمیزش ہے اور ارادتاً و قصداً علامت نگاری کرتے چلے جانا "Deliberate symbolism" کہ فن کے زوال کی علامت ہے

is hazardous in its quest for pure poetry, for poetry can be pure only by virtue of the impurities"

- Fiedelson, Chicago-1953

علامتی اظہار، زبان کی مختلف جہتوں میں سے صرف ایک جہت ہے۔ یہ محض ایک ایسی سواری ہو جس کے ذریعہ تجربات اور تخیلات کی دنیا کا سفر کیا جا سکتا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کا انسلاک اس مخصوص جذبے سے ہو جس کے زیر اثر یہ علامت وجود میں آئی ہے۔ میلارمے کے ابہام کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس نے علامت کا استعمال تجربات کی ترسیل کے لیے کیا اور اسے شاعری میں متشکل کرنے سے قاصر رہا۔

Gustave Lanson کا یہ قول اس تناظر میں بے حد اہم ہو جاتا ہے۔

``Mallarme is an inferior, incomplete artist who has not managed to express himself".

بہر حال! جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے کہ فن کی خالصیت کا انحصار اس پر ہے کہ اس میں کتنی آمیزش ہے اور " لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی " کے قاعدے پر بات آگے بڑھائی جائے اور یہ بھی دیکھا جائے کہ یہ سب دراصل غیر شخصی شاعری کا رجحان ہے، جہاں فن، فنکار اور قاری دونوں ہی رشتوں سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ فن کے علامتی اظہار پر زور دینے والے نقاد یہ بھول جاتے ہیں کہ فنکار زبان سے اس حد تک وابستہ ہے اور قطعی طور پر وابستہ ہے کہ زبان خارجی دنیا کا ایک ڈھانچہ ہے۔ اس لیے جب وہ لکھتا ہے یا بولتا ہے تو دوسرے لفظوں میں وہ الفاظ میں مصروف عمل رہتا ہے۔ اس لیے کہ الفاظ اس کے اظہار کا وسیلہ ہیں۔ وہ ہمہ دم الفاظ کے خول میں گھرا رہتا ہے۔ لیکن فنکار زبان کی گرفت سے باہر ہے۔ زندگی دراصل تمام تر خوشیوں، غموں اور خوف اور حزن و ملال کی ایک ناقابل تسخیر تخلیق ہے۔ اس کا تعلق انسان کے جسم سے نہیں، اس کی روح سے ہے۔ اس لیے فن نفرت اور محبت کا ایک حسین امتزاج ہے۔ فن کار یا تو یہ چاہتا ہے کہ وہ اس بیکراں اور گہرے سمندر میں غوطہ زن ہو جائے تاکہ وہ اس کے کبھی نہ ختم ہونے والے رازوں کو پاسکے،

اس میں ہر دم ہونے والی تبدیلی سے لطف حاصل کر سکے۔ یا پھر وہ بصورت دیگر یہ چاہتا ہے کہ وہ ابدیت کو پا سکے۔ اور کسی تبدیل نہ ہونے والی حقیقت کو حاصل کر لے جہاں غیر ممکنات کو الگ کیا جا سکے۔

غالب کے "گنجینۂ معنی کا طلسم" تو کس کے ہاتھ لگا ہے لیکن گذشتہ ایک صدی میں کون ایسا صاحب نظر ہے جو اس کی تلاش میں سرگرداں نہ رہا ہو۔ میں اپنی کم مائیگی کے باوجود یہ کہنے پر مجبور ہوں کہ اس طلسم کا راز بھی غالب ہی کی وضع کردہ ایک اصطلاح میں پوشیدہ ہے اور وہ اصطلاح ہے "تصور" جو گرمی نشاط بھی ہے "رنگینی خیال بھی" جو ایک گلشن ناآفریدہ کے عندلیب کی نغمہ سرائی بھی ہے اور فراق صحبت شب سے داغ دار بھی" تصور دیروز کی یادگار بھی ہے اور امروز کا کرب بھی "فردا کی امید بھی ہے اور ہراس بھی۔ اس تصور میں وہ دل گداختہ بھی دھڑک رہا ہے جس نے تاریخ کے ایک ایسے لمحے کو قید کر لیا ہے جب قدروں کے زوال کا غم بامعنی تھا اور حکومت کے زوال کا غم بے معنی۔

ایک نئی بنیاد تھی جس کے خشت اول میں ایک نئے نظام کی آبادکاری کے جنون میں ایک نظام کہنہ کی ویرانی بھی شامل تھی۔ یہ عمل غالب کی ولادت سے قریب قریب ایک صدی پیشتر شروع ہوا اور اس کی وفات کے بعد ایک صدی تک جاری رہا اور اسی میں غالب کے تصور نے شکست و ریخت حسرت و تعمیر کے وہ سبھی خطوط اجاگر کر لیے ہیں جو اسے کبھی دشت نما گھر میں نظر آئے اور کبھی بہار صفت دشت میں۔ ان میں ایک صدی پہلے کے درد کا احساس بھی ہے اور ایک صدی بعد کے اندیشہ ہائے دور و دراز بھی ہیں۔ غالب کے لیے یہ بات بے معنی تھی کہ شاہان عجم اور سلاطین مغلیہ کے جاہ و جلال کی داستان ایک دفتر پارینہ کی صورت اختیار کر رہی ہے۔ مگر بامعنی بات یہ تھی۔

عمر با چرخ بگردد کہ جگر سوختۂ   چوں من از دودۂ آذر نفساں برخیزد

یہ غالب کی انا کو دست و پا کے تعاون سے وسعتوں کی آرزو ہے یا انا سے کام لے کر خود کو مطمئن کرنے کی کوشش کرے ع

زنجم گر بصورت از گدایاں بودہ ام غالب

یہ بڑی نازک بات ہے کہ یہ بات جس وقت کی ہے وہ ایک تاریخی عمل کا وقت تھا اور انگریزوں کے اقتدار میں آتے ہی غلامی کے اندھیروں میں ہندوستان کے ہندو اور مسلمان جو غیر یکرنگی کے باوجود، ایک مشترکہ قومی نظام میں یقین کرتے تھے، اپنے خدو خال کی تلاش میں ماضی کی طرف لوٹنے لگے اور عظمت رفتہ سے تقویت حاصل کرنے کی کوشش کرنے میں لگ گئے۔ اور پھر رفتہ رفتہ ہند واحیا پرستی اور مسلم احیا پرستی کی متوازی لکیریں بڑھنے لگیں۔ مستقبل کی طرف دیکھنے والی نگاہیں کم تھیں اور ان نگاہوں میں غالب کی نگاہیں سب سے زیادہ دور تک دیکھ رہی تھیں۔

آخر الکلام یہ عرض کردوں کہ اگر نئے عہد کا مزاج نیا ہے اور اگر نیا ادب فی الواقع احساس کا ادب ہے اور نئے انسان کے حسی تجربوں کا اظہار ہے تو پھر صرف کرب میں جلتے رہنے میں اور تنہائی کے احساس سے سرشار رہنے میں نہ تو انسانیت کی فلاح ہے اور نہ مسائل کا حل۔ ہمارے خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکے۔ ہمارے آدرشوں کے چہرے ہمارے سامنے جھلسا دیے گئے۔ یقین اور اعتماد کی سانسیں اکھڑنے لگیں۔ اور نظریات، وہم اور گمان کی وادیوں میں بھٹکنے لگے۔ اب ایک سوالیہ نشان یہ ہے کہ جس طرح انیسویں صدی کا دور، آئیڈیالوجی کا دور تھا، تو کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ بیسویں صدی کے آخر کا دور آئیڈیالوجی کے شکست کا دور ہے ؟

میں علم کو شاعری سے بلند درجہ دیتا رہا ہوں اس لیے کہ ایسا لگتا ہے کہ ہم بہت سی حقیقتوں سے اب تک لاعلم ہیں اور کہیں کچھ کم ہے ؛ ہم اسی لیے لکھ رہے ہیں کہ کسی صورت پہچان سکیں کہ کہاں اور کیا کم ہے ؟ یا ایسا بھی ہو سکتا ہے کہ ہم اس لیے لکھ رہے ہوں کہ کسی مطلق کی ضرورت کو پورا کرنا چاہتے ہوں۔ ؟

نئی شاعری کے پیچ و خم

"آج کل جو شاعری ہو رہی ہے اس کا مجموعی نقشہ ہی نہیں بنا ہے اس لیے شاعری کی ترتیب دریافت کرنا ہی ممکن نہیں۔ ادب مطالعے اور مشاہدے سے پیدا ہوتا ہے لیکن جدیدیت کے حامیوں کے یہاں یہ دونوں عنقا ہیں۔"

[فیض احمد فیض۔ ہفتہ وار حیات نئی دہلی ۹ جولائی ۱۹۷۰ء]

محولہ بالا اقتباس کی روشنی میں نئے شعراء کا ایک معتد بہ حصہ قابل گرفت ہو جاتا ہے لیکن مجھے یہ تسلیم کرنے میں تامل ہے کہ جدیدیت کے تمام حامیوں کے یہاں مطالعہ اور مشاہدہ نہیں کہ فیض نے "شاعری برائے موضوع" کو شاید اتنی اہمیت دے دی ہے کہ یہ بات ان کے گلے سے نہ اتر سکی کہ کسی خاص موضوع کی تشہیر کے لیے شاعری نہ کی جائے پھر بھی "موضوع برائے شاعری" ضروری ہے کہ اگر شاعری کی جائے گی تو موضوع کوئی نہ کوئی ہوگا ہی۔ اور یہ موضوع خواہ ترقی پسندی ہو، مذہبی ہو یا غیر مذہبی ہو، کچھ بھی ہو مگر یہ طے ہے کہ ہر قسم کی ذہنیت رکھنے والے شعراء گرد و پیش کے ماحول سے متاثر تھے۔ ایسے شعراء بھی بلکہ بہت متاثر ہوئے ہیں جن کا اپنا کوئی نظریہ نہ تھا کہ اُن سب نے حتی المقدور حالات اور ماحول کی تبدیلی کی آرزو کی ہے۔ اُن میں سے کئی ایک نے تو انقلاب کی دعائیں تک برملا کی ہیں۔ لیکن چونکہ کسی قسم کے انقلاب کی نہ تو کوئی اُمید ہی تھی اور نہ انہیں اس کا علم تھا کہ ان کے گرد و پیش کے ماحول کو کن تبدیلیوں کی ضرورت ہے، لہٰذا یہ سب کے سب رفتہ رفتہ یکے بعد دیگرے ہر انقلابی اور اجتماعی

تحریک سے الگ ہوتے گئے اور رفتہ رفتہ ایک عجیب سی بے حسی وجود میں آ گئی۔

افراط و تفریط، نقل سکونت، فسادات، عصبیت، انتشار اور شکست خوردگی کے احساس سے زخم خوردہ معاشرہ اگر مکمل طور پر ترقی پسندی کو قبول نہ کر سکا تو یہ بھی سچ ہے کہ کسی دوسرے نظریے سے بھی وابستگی نہ تھی کہ نئی نسل نے نظریاتی وابستگی اور تمام اُدباء اور شعراء کو ایک ہی نظریاتی رشتے میں پرو دینا کوئی مستحسن قدم نہیں مانا۔ اور جماعتی وفاداری کی زنجیر اپنے پاؤں میں ڈال لینا انہیں منظور نہ ہوا۔ اسکے علاوہ ترقی پسند ادب کا ایک بڑا حصہ بہت حد تک نارسیدہ اور ناتراشیدہ بھی تھا۔ دوسرا مسئلہ یہ بھی تھا کہ اگرچہ ترقی پسندی یہاں قدم جمائے ہوئے تھی تاہم! یہاں کسی مارکسی نظام کی نہ تو امید تھی اور نہ کوئی واضح شکل۔ دوئم یہ کہ خود کمیونسٹ اکائی ٹوٹ چکی تھی۔ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھیے کہ خود ترقی پسندوں کے مصلّے سمٹ چکے تھے اور باعتبار نتیجہ ان کے سجدے آوارہ ہو گئے تھے۔ لازمی نتیجہ اس کا یہی تھا کہ جو سامنے آیا ــــ ایک افراط اور تفریط کی صورت حال ــــ جو نہ تو اقرار کی صورتِ حال تھی نہ انکار کی ــــ بس ایک دوراہا! سمجھ لیجیے کہ زندگی کے فریب پیہم نے یاروں کے ایقان کو اس درجہ متزلزل کر دیا تھا کہ چاروں طرف بس سرابوں کے سلسلے تھے اور انجام کار نئی نسل نے تنگ آ کر ــــ کسی بھی نظریے سے انکار کر دیا۔ یہاں تک کہ ہفت افلاک کی سیر کا تصوّر نہ رہا، فلسفۂ خودی سے بھی بے تعلقی عام ہو گئی، تسخیر کائنات کی جستجو حرام بن گئی اور بقول سلیم الرحمٰن صورتِ حال کچھ یوں ہو گئی کہ ؎ میں ان میں نہیں ہوں، جو ہوں گے / میں اپنے سوالوں کی زنجیر میں قید ہوں / اور انکار کے رات دن سے گزرتا ہوں / میرے لیے معجزے اور پرانی کتابوں میں لکھی ہوئی ساری / سچّائیاں، مُردہ نسلوں کی تاریک قبروں پر مٹی ہوئی تختیاں ہیں / مجھے اپنے اجداد کی ہڈیوں میں کبھی زندہ ہونے کی خواہش نہیں ہے /

[ایک کتبہ ۔ سلیم الرحمٰن]

یہاں انکار کی شدت صاف محسوس کی جا سکتی ہے لیکن تصویر کا صرف ایک رُخ

ہے۔ اور تصویر کا دوسرا رُخ یہ بھی ہے کہ یہ شاعر بے گانگی کی باتیں بھی کرنے لگتا ہے اور بے گانگی (Alienation) کے پہلو پر زور دینے کے لیے اِنتشار اور پیچیدگی کو اپنی روحانی آرزو سمجھتا ہے کہ بقول افتخار جالبؔ "مکمل انتشار سے خوفزدگی بجا" پھر بھی تھوڑا بہت انتشار تو ضرور ہونا چاہیے۔ انتشار کا مکمل فقدان، گھما گھمی اور رنگا رنگی کی نفی ہے۔ ایسی قید سے طبیعت گھبراتی ہے۔ صدیوں سے مخصوص رابطوں میں بندھی ہوئی زندگی سخت قید ہے، مجھے آزادی چاہیے۔ تھوڑی سی بہر حال آزادی چاہیے۔ اس الٹ پلٹ، انتشار، پیچیدگی اور پھیلاؤ میں میری روحانی آرزو ہے۔ میں یہ کام کیسے جاؤں گا۔ اپنی پریشانی اور مضطرب دنیا کچھ ایسی ہی بنتی ہے" [افتخار جالبؔ]

اور اَب افتخار جالبؔ کے احساسِ بے گانگی (Alienation) کی ایک مثال یہ دیکھیے کہ سے "میں نے زہد و تقویٰ کا ملبوس اتار دیا ہے / اور پراگندہ مٹی میں دفن گُنہ سے صد ہا سالوں پوشیدہ تن / کو میلا کر کے عریاں کر ڈالا ہے / لیکن اب تو / شب کا نور نکھر آیا ہے / سورج جاگ پڑا ہے / سارے سائے خاک ہوئے ہیں / اور بدن آلائش سے آلودہ نہیں / دیواریں ہیں / دیواریں جو تنہائی کا چہرہ ہیں /

[تنہائی کا چہرہ۔ افتخار جالبؔ]

اسی طرح کی دو مختصر نظموں کے اقتباسات اور دیکھ لیجیے تو کچھ باتیں کی جائیں۔ ظاہر ہے ایسی ہی دو نظمیں جن کا انداز نرالا ہے سے "عذابِ مرگ میں نہ تھا / کسی سراب میں نہ تھا / لکھا گیا تھا میں، مگر کسی بھی باب میں نہ تھا / پڑھا گیا تھا میں، مگر کسی کتاب میں نہ تھا / جو آگ گردشوں میں تھی / جو زندگی نسوں میں تھی / جو تیرگی صفوں میں تھی / وہ میرے دائروں میں تھی، وہ مجھ میں تھی /

[خواب تماشہ۔ کمار پاشی]

اور اَب یہ اقتباس بھی دیکھیے سے "قلم اٹھا لیے گئے / صحیفے خشک کر دیے گئے /

سفیدیوں میں ہم سیاہیوں کے اب نشان ڈھونڈتے رہو ورق ورق بیان ڈھونڈتے رہو

[قلم اٹھا لیے گئے ۔ عادل منصوری]

یہ اور ایسے ہی کتنے اقتباسات پیش کیے جا سکتے ہیں جن سے یہ بات دکھائی جا سکتی ہے کہ نئے شاعروں کے یہاں کبھی کبھی مختلف اور کبھی کبھی متضاد رجحانات موضوعِ سخن بن جاتے ہیں کہ کہیں انتشار سے خوف زدگی ہے، تو کہیں انتشار روحانی آبرو ہے ۔ پھر کہیں مذہب سے گہری وابستگی ہے، تو کہیں مذہبی نظریات سے مکمل ناوابستگی ۔ کچھ ایسا ہی معاملہ جدیدیت سے وابستہ تنقید کا بھی ہے، جہاں مختلف اور متضاد اور رجحانات کے لیے جدیدیت میں یکساں طور پر گنجائش اور اہمیت نکل آتی ہے ۔ اسی لیے جدیدیت سے وابستہ نقادوں کے یہاں دوری کئی فرسنگ کی ہوتی ہے جو بڑھتے بڑھتے قطبین کی دوری بن سکتی ہے ۔ یہی سبب ہے کہ میں نے کہیں لکھا ہے کہ جدیدیت متضاد دھاروں کے امتزاج سے عبارت ہے ۔

ایسی صورتِ حال میں جدیدیت سے وابستہ شاعری کے بابت نیش کا یہ قول کہ "مجموعی نقشہ ہی نہیں بنا ہے"، اور مزید یہ کہ "اس شاعری کی ترتیب دریافت کرنا ممکن نہیں" ۔ بہت حد تک حقیقت پر مبنی ہے کہ متضاد نظریات کی روشنی میں ـــــــ تخلیق کیے جانے والے ادب میں ترتیب دینے اور مجموعی نقشہ بنانے کی سعی لاحاصل ہے ۔ اور یہاں کسی بھی جزو کو اہمیت دینا اس لیے غلط ہے کہ جزو کو کل سے کسی عنوان مطابقت نہیں اور تمام اجزا مل کر کل کی تشکیل نہیں کر سکتے ہیں ۔

مشکل تو یہ بھی ہے کہ خود شاعر کے ذہن میں متضاد معانی ایک ہی ساتھ آتے ہیں مثلاً تشنگی اور سیرابی ۔ یہ شعر دیکھیے ؎

مری سیرابیوں میں تشنگی ہے   کہ میں دریا ہوں لیکن ریت کا ہوں ۔

[سلیم احمد]

یہاں ہر چند کہ خود اپنی ذات کے لیے "ریت کا دریا" کی ترکیب لائی گئی ہے تاہم

یہ سچ ہے کہ سیرابیوں میں تشنگی کا ہونا ابہام کی صورت تو پیدا کر ہی دیتا ہے۔ ممکن ہے خود شاعر کی ذہنی حالت اتنی پیچیدہ ہو اور ایسی پراگندہ دماغی وجود میں آگئی ہو کہ مختلف بلکہ متضاد قسم کے تاثرات ایک ہی جگہ مرکوز اور متحرک ہوتے ہوئے محسوس ہوئے ہوں۔ یا پھر یہ بھی ہو سکتا ہے کہ خود شاعر کا ذہن دو ایسے تجربوں سے گزر رہا ہو جو آپس میں تصادم برپا کیے ہوئے ہوں اور ایک تجربہ دوسرے کی تردید کر رہا ہو۔

بہرحال! ایسی حالت میں قارئین اور سامعین طرح طرح کی تشریحیں پیش کریں گے اور ان تشریحات میں بھی اختلاف ہوگا اور تضادات بھی ہو سکتے ہیں ـــــ باعتبارِ نتیجہ ابہام وجود میں آئے گا ـــ اور جدیدیت مستحکم ہو گی اس لیے کہ جدیدیت میں ابہام کی عظمت کا احساس شدید ہے۔

فنی اور ہیئتی اعتبار سے میری رائے میں کسی بھی نظم کی جملہ خصوصیات میں سے ایک خصوصیت یہ بھی ہوتی ہے کہ نظم مربوط اور مسلسل ہوتی ہے اور تخلیقی تحرک آخر تک برقرار رہتا ہے اور جس منظر کی منظر نگاری شاعر کرنا چاہتا ہے وہ منظر نظم کے بھرپور سے ابھرا ہوا محسوس ہونے لگتا ہے اُسے منہا کر دیجیے نظم برباد ہو جائے گی کہ منظر کشی کی تعریف یہی ہے کہ منظر آنکھوں کے سامنے چلتا پھرتا نظر آئے ...... میں ایک مثال پیش کرتا ہوں:-

فیض کی مشہور نظم ہے "آہستہ" سے رہ گذر/ سائے شجر/ منزل و در/ حلقۂ بام/ بام پر سینۂ مہتاب کھلا آہستہ/ جس طرح کھولے کوئی بند قبا آہستہ/ حلقۂ بام تلے سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل/ نیل کی جھیل/ جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا حباب/ ایک پل تیرا چلا ڈوب گیا آہستہ/ بہت آہستہ/ بہت ہلکا/ خنک رنگ شباب/ جس طرح دو کسی خواب کا نقش/ آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ/ دل نے دہرایا کوئی حرفِ وفا آہستہ/ تم نے کہا آہستہ/ چاند نے جھک کے کہا/ اور ذرا آہستہ[4]

[آہستہ ـــ فیض]

اس نظم کا حُسن یہ ہے کہ "آہستہ" کی تکرار تو ہے لیکن نظم کا تحرک برقرار رہتا ہے۔ دھیمے پن کی آواز تو محسوس ہوتی ہے مگر سارا منظر بھی نظروں کے سامنے پھرنے لگتا ہے اسے کہتے ہیں Virt… …magery اب کیا ہے کہ الفاظ پر خیال کا دباؤ نہیں اور جذبہ خود الفاظ کو دباتا ہو۔ ایسا بھی نہیں کہ ہر لفظ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظ کی آواز اور اس کے مفہوم سے متعین ہے مگر اس کے باوجود مکمل طور پر وابستہ بھی۔ جذبہ اور خیال الفاظ کے ساتھ ساتھ آہستہ آہستہ بڑھ رہے ہیں اور ہر حرکت مابعد کے بعد نمودار ہو رہی ہے۔ پھر یہ کہ نظم کا کوئی لفظ تسلسل سے الگ نہیں۔ نظم میں اس انداز سے تسلسل کا ہونا کہ اس کا خلاصہ ممکن نہ ہو۔ اصل حُسن یہی ہے۔ اور ہیئت کا راز بھی یہی ہے کہ وہ شئے وجود میں آئے جس کا خلاصہ ممکن نہ ہو۔ شاعرانہ کیفیت بڑی بے قاعدہ، بے اعتبار، اضطراری اور زود شکن ہوتی ہے۔ یہ کیفیت جس طرح اتفاق سے پیدا ہوتی ہے، اسی طرح فوراً غائب بھی ہو جاتی ہے کہ بقول والیری صرف اس کیفیت کا پیدا ہونا شاعری کے لیے کافی نہیں۔ جس طرح کوئی شخص خواب میں خزانہ دیکھے تو یہ بجائے خود اس امر کی ضمانت نہیں کہ وہ آنکھ کھلنے پر اپنے کی پائینتی خزانے کو پڑا پائے گا۔ کسی شاعر کا کام یہ نہیں کہ وہ شاعرانہ کیفیت کا تجربہ کرے، اس کا کام یہ ہے کہ دوسروں کے اندر ایک شاعرانہ کیفیت پیدا کر دے۔ شاعری چاہے جتنی ہی حسیات اور جذبات سے مالامال کیوں نہ ہو اور اس میں چاہے کتنی ہی وارفتگی کیوں نہ ہو، پھر بھی یہ ثابت کر دینا آسان ہے کہ اس کا تعلق عقل کی قوتوں سے ہوتا ہے کیوں کہ وہ اصولی طور پر ایک جذبہ ہوتا ہے جو اپنے آپ کو الفاظ میں ظاہر کرنے کے لیے بیتاب ہوتا ہے۔ صوفی اور عاشق ممکن ہے سکوت برتتا رہیں لیکن شاعری فکرِ سخن آمدِ سخن خارجی دنیا میں کسی نئی چیز کے اضافے کی متقاضی ہوتی ہے۔ اس نئی چیز کے پیدا کرنے کے لیے جو قوتیں استعمال کی جاتی ہیں وہ عقل سے تعلق رکھتی ہیں۔

بہر حال! جدیدیت کے منفی رجحانات سے بیزار ہو کر نئے شعرا اپنا رشتہ معاشرے

سے پھر جوڑنے لگے ہیں اور بعد کو جیسی نظمیں سامنے آئی ہیں ان کا افق اتنا محدود اور تنگ نہ تھا اور داخلی کیفیت اور روح کے کرب کو پیش کرنے کے باوجود یہاں ڈائینیں، چڑیلیں، پرانے مندر، پراسرار جنگل، شہزادیاں، شبنمی ٹھنڈک اور دستکیں نہیں ابھرتی ہیں اور نہ تو نئے شعراء کے انتہاپسندانہ مزاج کی طرح شاعری کو محض اور صرف اپنی ذات کے غیر ارضی اور مبہم کیفیات کی عکاسی کا وسیلہ بنایا گیا ہے کہ یہ شعراء فہیم اور دراک تھے اور یہ بات انہوں نے محسوس کر لی تھی کہ نئی شاعری میں اکثر جگہوں پر ابہام اور مشکل پسندی اصل میں زندگی سے گریز یا فرار کی علامت بن گئی ہے ــــــ اور اس بات پر ان کی تخلیقات شاہد ہیں۔ تمثیلی طور پر باقر مہدی کے مجموعے "ٹوٹے شیشے کی آخری نظمیں" میں "ہچے" کی آواز کا ایک بند ملاحظہ کیجیے جہاں ارضی مسائل ہیں اور ذات کی نبرٹ سے زندگی کا عکس پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے ؎ امیر شاعر / پرانے نعروں، ہزاروں جالوں سے / انقلاب کو قید کرنے کی فکر میں ہیں / انہیں بتا دو کہ سرکشوں کو تمہاری ہر چال کی خبر ہے / ہماری آواز بازار کے شور میں گم کبھی نہ ہوگی / گم کبھی نہ ہوگی / [باقر مہدی]

اسی طرح ندا فاضلی کی ایک کامیاب نظم "جنگ" دیکھیے ؎ سرحدوں پر فتح کا اعلان ہو جانے کے بعد / جنگ / بے گھر / بے سہارا / سر خاموشی کی آندھی میں بکھر کے / ذرہ ذرہ پھیلتی ہے / تیل / گھی / آٹا / کھنکتی چوڑیوں کا روپ بھر کے / بستی بستی ڈولتی ہے / دن دہاڑے / ہر گلی کوچے میں گھس کر / بند دروازوں کی سانکل کھولتی ہے / مدتوں تک جنگ گھر گھر بولتی ہے / سرحدوں پر فتح کا اعلان ہو جانے کے بعد۔ [ندا فاضلی]

یہ نظم اپنے تمام فنی محاسن کے باوجود ترقی پسندی سے کچھ الگ نہیں۔ ذرا سا ماضی میں دیکھیے، ساحر کی نظم "اے شریف انسانو" کو یاد کیجیے جہاں اس مسئلے کو ساحر نے کچھ اس انداز سے سمیٹا ہے۔ یہ بند دیکھیے ؎

بم گھروں پر گریں کہ سرحد پر
روحِ تعمیر زخم کھاتی ہے

کھیت اپنے جلیں کہ اوروں کے
زیست فاقوں سے تلملاتی ہے [ساحر لدھیانوی]

آزاد تکنیک اور پابند تکنیک کے فرق سے قطع نظر دونوں ہی نظموں کا مرکزی خیال کم و بیش ایک ہی جیسا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ یہ خوشگوار تبدیلی بھی انہیں شعرا کے یہاں آئی جو شعوری طور پر معاشرے سے رشتہ جوڑے رکھنا چاہتے تھے کہ وہ اچھی طرح جانتے تھے کہ فن کے سوتے بہر حال زندگی سے پھوٹتے ہیں اور یہ بات کہ زندگی کے سوتے صرف یادوں سے تخلیق نہیں پاتے بلکہ فراموشی بھی ان میں برابر حصے دار ہوتی ہے۔

ایک بات اور ۔ کہ جن شعرا کا رنگ منفرد ہے، وہ اپنے طرزِ اظہار ہی کی وجہ سے نہیں پہچانے جاتے بلکہ طرزِ فکر کی وجہ سے بھی پہچانے جاتے ہیں۔ لیکن اس کا مفہوم یہ نہیں کہ طرزِ اظہار اہم نہیں کہ یہ بھی احساسِ جمال اور اندازِ فکر کا ایک پہلو ہے اور منطقی، علامتی، تمثیلی یا بیانیہ ہو سکتا ہے۔ مبہم اور ادھورے جذبے، دھندلے خیالات، نامکمل تجربے اور منتشر خیالات کے اندر سے شاعر کا حسنِ اظہار اپنے کام کی بات ڈھونڈ نکالتا ہے اور اسے منظم یا نیم منظم پیکر عطا کر دیتا ہے۔ یہ ایک تخلیقی عمل ہے اور اس مرحلے میں اس کا ذہن مستقل مصروفِ عمل رہتا ہے اور زندگی سے خام مواد حاصل کرتا رہتا ہے۔ ہر لفظ خود ایک علامت ہے۔ لیکن یہ کہ لفظ اسی وقت بامعنی ہوگا جب اس لفظ کے پس پشت کوئی ذہنی یا جذباتی کیفیت کارفرما ہو اور زندگی کے مختلف پہلوؤں میں سے کوئی اس کے اندر دل کی طرح دھڑکتا ہو۔

اب آیئے کچھ "گیت نما نظم" کی باتیں کریں ؎

"نیبو کی پھانکوں سے نینا رسیلے / نینا رسیلے ۔۔ چمیلی سی چڑھتی عمریا / جھلکے کنویں تال / تال کے نہریا / چھم چھم سے رک جائے چلتی بجریا / چکنی ڈھلائیں چمک دار ٹیلے / نیبو کی پھانکوں سے نینا رسیلے / گورا بدن جیسے بجتا ر پیار / سوتے میں اٹھ اٹھ کے بڑانے میتا / ہر روز لٹھیا کو ٹکرائے بھیّا / کھٹ میٹھی ہی امیاسی کوئی نہ پیلے / نیبو کی

پھانکوں سے نبنار سیلے [ندا فاضلی]

واضح رہے ندا فاضلی فلمی نغمہ نگار بھی ہیں اس لیے یہ گیت یا نظم کسی فلم کی کسی خاص سیچویشن پر چسپاں ہو جائے تو کچھ عجب نہیں اور اگر مقبول بھی ہو جائے تو کچھ حیرت نہیں مگر یہاں ندا فاضلی کا انداز عامیانہ ہے کہ "گورا بدن" "بجنا ر دیبا" ہے۔ اور پھر اس کی حفاظت کے لیے بھیا "لٹھیا ٹکراتا ہے" اور پھر گورا بدن کے لیے کھٹ میٹھی سی امیاسی کی تشبیہ ہے۔ جسے "کوئی نہ پی لے" کا خطرہ ہر دم سر پر منڈلاتا رہتا ہے۔ بہر حال! گیت کی اس ہیئت میں غنائیت ہے، نسوانی لب و لہجہ ہے اور بول چال کی زبان کا آہنگ بھی۔ اس لیے یہ گیت نما نظم ہے۔

ندا فاضلی کی ایک اور نظم دیکھیے اور یہ ذہن میں رکھ کر چلیے کہ مبہم شاعری میں فضا کی تخلیق کرنے والے مصرعے از خود حذف ہو جاتے ہیں سے کئی دنوں سے چاندا کا نہ سورج نکلا ہے / جب سے تم پردیس گئے ہو، بہت اندھیرا ہے / رات رات بھر پانی برسے / دھول اڑے دن دن بھر / لوہارن لوہے کو پیٹے / لگے ہتھوڑا من پر / بڑھئی بے چارہ لکڑی چیرے / میں دیکھوں اٹھ اٹھ کر / نئی صراحی میں بھی پانی ندیا جیسا ہے / جب سے تم پردیس گئے ہو بہت اندھیرا ہے [ندا فاضلی]

اس گیت نما نظم کی بابت عنوان چشتی یوں رقم طراز ہیں:-

"اس گیت میں ایک برہنی اپنے سوامی کو یاد کرتی ہے چونکہ اس کا سوامی نظروں سے دور ہے، اس لیے ساری دھرتی تاریک ہے۔ لوہار لوہے کو پیٹے یا بڑھئی لکڑی کو چیرے، چوٹ اس کے دل پر لگتی ہے اور نئی صراحی کے پانی کی موجودگی نے لگن کی پیاس کو اور نمایاں کر دیا ہے۔ اور ہجر کے اس پورے عمل میں خود کلامی یا حسرت زدگی کا احساس ہے مگر مہجورا اپنے دل سے مجبور رہو کر کوئی خارجی عمل نہیں کرتی بلکہ خود کلامی کرتی ہے۔ اس گیت کا یہی انداز اسے سچا گیت بناتا ہے"۔

[اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت ۔ عنوان چشتی ص۱۴۴]

اس کے علاوہ نئی شاعری کا ایک اور پہلو ہے اور وہ یہ ہے کہ جنسی خواہشات کے اظہار میں غیر ضروری عریانی سے کام لینا۔ مثال کے طور پر زاہد ڈار کی نظم "لفظوں کے سلسلے" کا یہ اقتباس دیکھیے ؎ میرے لیے تو یارو / لڑکی کا خوبصورت / ننگا بدن خدا ہے /

[لفظوں کے سلسلے ۔ زاہد ڈار]

یہاں فحاشی اور گندگی کے علاوہ دریدہ دہنی، بے ادبی اور گستاخی بھی جانِ مضمون ہے مگر جدیدیت کو مستحکم کرنے کی ضد میں شمیم حنفی یہاں تک چلے گئے کہ فرائڈ کی اصطلاح میں اساطیری علامت کی طرح یہ تجربے بھی "خواہشاتی تفکر" کا نتیجہ ہیں ۔

[نئی شعری روایت ۔ شمیم حنفی ص۱۱۱]

حالانکہ خود فرائڈ کی زبان میں فن دراصل جنس کی ارتفاعی صورت (Sublimated sexuality) ہے اور وہ بات یہاں مفقود ہے ۔ جب کہ عمیق حنفی کی یہ نظم قدرے غنیمت ہے ؎ جنسی تیز احساس کی لے / اتنی ہی تیز بدن کی تال / خون و عرق کا قطرہ قطرہ گویا حاصلِ شوق کا جام / دونوں جانیں جسم سراپا، دونوں جسم ہیں جان تمام ۔

[ایک رات ۔ عمیق حنفی]

یہ الگ بات کہ اب بڑھتی ہوئی معاشی دشواری اور مادی کشمکش کے جبر یہ انداز نے جنسی تجربات کی نوعیت ہی بدل دی ہے ۔ مگر یہ بھی سچ ہے کہ جنسی تجربے میں ندرت اور انوکھے پن کے لیے ایک بے جا Craze بھی ہو گیا ہے ۔ جیسا کہ میں نے کہا تھا کہ نئی شاعری کا مجموعی نقشہ ہی نہیں بنا ہے اور اس کی ترتیب دریافت کرنا ممکن نہیں تو اس کا سبب یہ بھی تھا کہ جدیدیت سے وابستہ شاعری کا حال بھی جدیدیت سے وابستہ تنقید کی طرح ہے جو متضاد دھاروں کے امتزاج سے عبارت ہے اور جہاں کوئی بھی اصولی نظریۂ تنقید ایسا ہے ہی نہیں جس کی بنا پر کوئی مجموعی نقشہ بنایا جا سکے یا ترتیب

دی جاسکے یا حصار متعین کیا جاسکے۔ اس لیے جب جس کے جو بھی جی میں آیا لکھ دیتا ہے اور اعتبار اور وصف کی سند تو اب اتنی ارزاں ہو چکی ہے کہ خود قاری کا بھی معیار اب نقادوں کے قائم کردہ معیار سے کہیں بہتر ہے اور اگر کہیں لڑکی کا خوبصورت ننگا بدن خدا ہے اور یہ شاعری بھی قابلِ التفات ٹھہرتی ہے تو کہیں مذہبی رجحانات بھی گہرے ہیں اور ان کے بابت بھی وہی توصیفی کلمات لکھے گئے ہیں جو اوّل الذکر نظم کے لیے لکھے جا چکے ہیں۔

کچھ ایسی نظموں کو بھی دیکھ لیجیے جہاں شاعری مذہبی رجحانات اور مذہبی احساسات سے سرشار ہے۔ مذہب اور خدا سے وابستگی شاعری میں مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہوتی ہے اور یہ رشتہ شاعروں کے معاملے میں انفرادی بھی ہو سکتا ہے — Individual response جو مختلف شاعروں کے درمیان مختلف ہو سکتا ہے۔ تمثیلی طور پر یہ اقتباس دیکھیے ؎

"سیلِ زماں پہ کشتیٔ مکاں ہے ظاہر بہاؤ باطن جمود/ کھینچے خرد کی جھنجھلاہٹوں نے دشتِ عدم میں پائے وجود/ مشکل ہے نیک و بد کی تمیز، گڈمڈ ہوئے ہیں ایسے حدود/ نیلے سمندری پانیوں پہ چھایا ہوا جیسے چرخ کبود/ آبِ رواں پہ مثلِ حباب تہذیبِ نو کی نام و نمود/ تہذیبِ نو ہے ایسا چراغ، جس کو ملا ہے فانوسِ دود/ چھوٹا ہے علم مریخ و ماہ لیکن ہے دراصل شہود/ ایماں نہ ہو تو مشق حسابِ تخلیقِ عالم ہست و بود/ مدت کے بعد، مدت کے بعد پیشانیوں میں تڑپے سجود/ ہو گئے تھے ہم تم سے دور، اور کتنی دور، تم پر درود/ ٹوٹے ہوئے سارے قیود/ لب پر تمہارا آیا ہے نام/ خیر الانام/ تم پر درود/ تم پر صلوٰۃ، تم پر سلام۔ (صلصلۃ الجرس۔ عمیق حنفی)

اور مختار صدیقی کی نظم "کوئی ایسی طرزِ طواف" بھی مذہبی رجحان لیے ہوئے ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ وہ ایسی راہیں تلاش کرتے ہیں اور پسند کرتے ہیں جو کعبے سے پلٹ آتی ہیں مگر یثرب کو نکل جاتی ہیں ؎ یہ وہ راہیں ہیں جو سرتابہ حرم جاتی ہیں/

اور ان میں دم رم بھی نہیں / یہ وہ راہیں ہیں جو کعبے سے پلٹ آتی ہیں / یثرب کو نکل جاتی ہیں / اور
ان میں کوئی پیچ و خم بھی نہیں / [کوئی ایسی طرز طواف - مختار صدیقی]

اس طرح ایک بے حد پیچیدہ، مبہم اور گنجلک مذہبی رجحان لیے ہوئے یوسف ظفر
کی یہ نظم دیکھیے ؎ اپنا ہی دشنۂ حلقوم ہوں میں / زندگی ہے مرے خالق کی تمنا کا شہود /
کہیں وہ نورِ شجر ہے کہیں نارِ نمرود / کہیں فاران پہ معراج کی خلوت کا وجود /

[بعثت خواں - یوسف ظفر]

اسی طرح ایک مذہبی رجحان واقعات کربلا اور حضرت امام حسینؓ کی شہادت کی بابت ہے
جو یقیناً اسلام کی تاریخ میں المناک ہی نہیں بلکہ سب سے زیادہ المناک واقعہ ہے کہ نوعیت
کے اعتبار سے اتنا منفرد ہے کہ رہتی دنیا تک اس کی مثال نہیں مل سکتی۔ مگر یہاں بھی دو مختلف
رجحانات سامنے آتے ہیں۔ تمثیلی طور پر یہ دیکھیے کہ ؎ حسینؓ دشتِ بلا میں تنہا کھڑے
رہیں گے / صدائے حق پتھروں سے سر پھوڑتی رہے گی / [شہرِ ہوس کی شہید صدائیں]

(وحید اختر)

اور پھر خلیل الرحمٰن اعظمی کا یہ شعر دیکھیے ؎

بس ایک حسینؓ کا کہیں ملتا نہیں سراغ   یوں ہر زمیں یہاں کی ہمیں کربلا لگی

اب ایک بات اور کہ مذہبی عناصر کو الگ کر کے نئی شاعری کا مطالعہ کیجیے تو وقت کے
ابعادِ ثلاثہ یعنی ماضی، حال، مستقبل کے درمیان خطِ تنسیخ کھینچنے کی اور کبھی کبھی ارتباط اور تسلسل
قائم کرنے کی کوشش بھی نئے شعراء کے یہاں بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے کہ ہمارا نیا شاعر ہر
پیچیدہ اور مبہم سوال کو منظوم کر کے اس کا کچھ نہ کچھ الٹا سیدھا مطلب نکال لیتا ہے۔
اور پھر اس پر وہ مصر ہوتا ہے اور نقادوں کی مہر لگ ہی جاتی ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ
وقت کے ساتھ ہر حقیقت بدل جاتی ہے اور جس حقیقت کا ہم مطالعہ کرتے ہیں وہ تغیر پذیر
ہونے کے سبب بدل رہی ہے اس لیے ہم حقیقت کا مطالعہ نہیں کرتے ہیں بلکہ حقیقت
کی تبدیلی کا بلکہ صرف تبدیلی کا مطالعہ کرتے ہیں۔ کہنے کو تو بلراج کومل کے یہاں وقت

کے آغاز سے انجام تک ہونے کا احساس ایک روحانی تجربے کی صورت میں یوں پیش ہوتا ہے

ہے وقت کے آغاز سے انجام تک موجود ہوں / دیکھتی آنکھوں سے ہر شے دیکھتا ہوں
روز و شب / مضطرب ہوں جانے والوں کے لیے / منتظر ہوں آنے والوں کے لیے /

[بلراج کومل]

مگر یہ بہر حال درست ہے کہ محبت خود بھی ایک تبدیلی کا نام ہے کہ محبت لمحہ لمحہ بدلتی رہتی ہے اور تبدیلی کا دوسرا نام سلسلہ اور سلسلے کا دوسرا نام وقت ہے۔ وقت کو بانٹتے چلے جایئے وقت کے سلسلے زنجیر کی طرح کڑی در کڑی مضبوط ہوتے چلے جائیں گے۔ زندگی کے حصے کرتے چلے جایئے ماضی، حال اور مستقبل، زندگی پھر لوٹ کر وہیں پہنچ جائیگی جہاں سے چلی تھی کہ یہی زندگی کا اصل الاصول ہے۔ وقت کے ابعاد ثلاثہ ہوں کہ زندگی کے ابعاد ثلاثہ۔ سب ایک سلسلے کی صورت ہوں گے۔ مگر یہ سلسلے ماضی سے نکلتے ہیں اور زندگی کے سوتے ماضی سے پھوٹ کر، آگے بڑھتے ہیں اور بتدریج مستقبل کی طرف بڑھ کر پھر لوٹ جاتے ہیں کہ بقول برگساں Duration is the continuous progress of past which grows into the future which swells as it advances

"جدید غزلوں کا پس منظر" ترقی پسند غزل گویوں" سے وابستہ ہے کہ نہیں؟ یہ ایک پیچیدہ اور مبہم سا سوال ہے لیکن بہر حال طے ہے کہ غزلوں کی شاعری ایجاز اور اختصار، رمزیت اور ایمائیت کی شاعری ہوتی ہے اور عروض کی روشنی میں یہاں ہیئتی تجربوں کی گنجائش نہیں اور نہ ابہام پرستی ہی کی کوئی گنجائش ہے۔ یا کم از کم ابہام پرستی اس حد تک ممکن نہیں جس حد تک نظموں میں ہو سکتی ہے اور اسے یوں سمجھیے کہ اگر غالب غزل گو نہ ہوتے تو ان کا ابہام میرا جی کے ابہام سے کہیں زیادہ پر پیچ ہوتا۔ مگر غزلوں کے اشعار اسکے متحمل نہیں ہو سکتے اور یہ بھی سچ ہے کہ غزلوں کی شاعری ہو یا کہ اردو شاعری بہ اعتبار مجموعی ہو۔ غالب بہر حال اردو کا سب سے بڑا شاعر قرار پائے گا کہ ماہرین غالبیات کی روشنی میں غالب اردو شاعری میں مجتہد کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ اور بات کہ فارسی شاعری میں غالب

ایک مقلّد کی حیثیت رکھتا ہے مگر یہ طے ہے کہ فنّی اجتہادات میں بطورِ خاص ژولیدگیٔ بیان اور ژرف نگاہی میں غالبؔ کا جواب نہیں ۔

اب رہی بات جدّت پسندی کی، تو جدّت پسندی ایک مثبت رجحان اور حقیقت کو فعّال اور متحرک مان کر چلنے کا دوسرا نام ہے ۔ جب کہ جدیدیت ایک منفی رجحان ہے اور حقیقت کو جامد بنا کر یا جامد مان کر، تخلیقات اور تنقیدی نگارشات پیش کرنے کا دوسرا نام ہے ۔ کہ جدّت پسندی کی بہترین تعریف تو اقبالؔ کے اس شعر سے ہو جاتی ہے ؎

طرحِ نو افگن کہ ما جدّت پسند افتادہ ایم
ایں چہ حیرت خانۂ امروز و فردا ساختی

اقبالؔ کی شاعری کے تمام تر مثبت پہلوؤں میں یہ شعر جانِ مضمون ہے ۔ اس کا بڑا سبب یہ بھی ہے کہ وہ مغربی استعماریت کے کرب کو محسوس کر رہے تھے اور اپنی نظم "زمانہ" میں انہوں نے اُسے "مغربی مقامروں کے قمار خانے" سے موسوم بھی کیا ہے ۔ ترقی پسند غزل گویوں میں سردار جعفری، جاں نثار اختر، جذبی، مجروح، مخدوم محی الدّین وغیرہ کے یہاں کم و بیش یہی مثبت جدّت پسندی رہی ہے ۔ تمثیلی طور پر یہ اشعار دیکھیے ؎

دل کی آگ جو انکے رخساروں کو دہکائے ہے   بہے پسینہ مکھڑے پر یا سورج پگھلا جائے ہے
بچّوں کے سوکھے ہونٹوں پر پیاس کی سوکھی ریت جمی   دودھ کی دھاریں گائے کے تھن سے گر گئیں ناگوں کے پھن ہیں ۔ (سردار جعفری)

ہم نے لوگوں کے دکھ درد کا حل ڈھونڈ لیا ہے   کیا برا ہے جو یہ افواہ اڑا دی جائے
[جاں نثار اختر]

یہ دل کا داغ جو چمکے تو کیسی تاریکی   اسی گھٹا میں جئیں ہم، اسی گہن میں جئیں
[جذبی]

بے نیتشۂ نظر نہ چلو راہِ رفتگاں ہر نقش پابلند ہے دیوار کی طرح

[مجروح سلطانپوری]

ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

[مجروح سلطانپوری]

اس شہر میں اک آہوئے خوش چشم سے ہم کو ، کم کم ہی سہی نسبتِ پیمانہ رہی ہے

[مخدوم محی الدین]

اور احساسِ تمازت میں اضافہ ہوگا دھوپ کے لمس میں سایوں کا سفر کیا معنی

[اعجاز صدیقی]

کھلائے شعلے نسیم سحر سے دُور نہیں سوادِ رنگ سوادِ نظر سے دُور نہیں

[غلام ربانی تاباں]

کل جہاں ظلم نے کاٹی تھیں سروں کی فصلیں نم ہوئی ہے تو اسی خاک سے لشکر نکلا

[وحید اختر]

ایک اک سنگِ ملامت سے کیا ہے تعمیر کیسے اس شہر کو چھوڑوں کہ مرا گھر ہے یہاں

[شہاب جعفری]

ایک ٹھہرا ہوا دریا ہے مری آنکھوں میں کن سرابوں میں ڈبوتی ہے تری پیاس مجھے

[شاذ تمکنت]

محولۂ بالا اشعار میں "دل کی آگ کا رخساروں کو دہکانا" "مکھڑے پر سورج کا پگھلنا" افواہ اڑا دینا، گھٹا اور گہن میں جلنا" "نظر کے تیشے کا نہ ہونا" "ستونِ دار پر سروں کے چراغ رکھ دینا" "آہوئے خوش چشم سے نسبتِ پیمانہ ہونا" "دھوپ کے لمس میں سایوں کا سفر، سروں کی فصلیں کاٹنا" پیاس کا سرابوں میں ڈبوتا، سوکھے ہونٹوں پر پیاس کی سوکھی ریت کا جمنا" یہ سب جدت پسندی ہی کی مثالیں ہیں۔ اور نئی پیکر تراشی بھی یہیں سے وجود میں آتی ہے۔ مگر یہاں رجحانات مثبت ہیں۔ نئے شاعروں میں غزلوں کی صنعت

ہیں ایسے ہی خوبصورت تجربے اور مثبت رجحان کے ساتھ کامیاب تجربے' نئی پیکرتراشی کی مثال کے طور پر یوں ہیں ؎

دن کو دفتر میں اکیلا شب بھرے گھر میں اکیلا — میں کہ عکسِ منتشر ایک ایک منظر میں اکیلا

[بانی]

کیا دل خراش کام ہوا ہے مرے سپرد — اک زرد رُت کے برگ و ثمر چن رہا ہوں میں

[علوی]

وہ سب حروف جو بے شکل تھے سلامت ہیں — جو لفظ چہرہ نما تھا مٹا دیا ہے اسے

[احمد فراز]

کونپلیں زخموں کی پھر مرجھا گئیں اہلِ جنوں — اور شاخِ آرزو کو خون سے سینچو ذرا

[شہریار]

شرماتے ہوئے بندِ قبا کھولے ہیں اس نے — یہ شب کے اندھیروں کے مہکنے کی گھڑی ہے

[منیر نیازی]

چراغوں کو آنکھوں میں محفوظ رکھنا — بڑی دور تک رات ہی رات ہو گی

[بشیر بدر]

اوس کی بوند میں بکھرا ہوا منظر جیسے — سب کا اس دور میں یہ حال ہے میرا ہی نہیں

[شکیب جلالی]

موسم کہاں مانتا ہے تہذیب کی بندشوں کو — جسموں سے نکل کے باہر انگڑائیاں بولتی ہیں

[ندا فاضلی]

سانحہ یہ بھی اک روز کر جاؤں گا — وقت کی پالکی سے اتر جاؤں گا

[مظہر امام]

یہاں بھی خوبصورت پیکر تراشی ہے جو نئی پیکرتراشی کے مثبت رجحان کی عکاسی کرتی ہے۔ مثلاً عکسِ منتشر' بے شکل حروف' اندھیروں کا مہکنا' چراغوں کو آنکھوں میں

محفوظ رکھنا" وغیرہ نئی پیکر تراشی ہے اور کامیاب بھی ہے مگر بہت جلد یہ سلسلہ خراب سے خراب تر ہوتا گیا' اور ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کرلی۔ اور "آنکھوں کی آواز" "سانس کا سایہ" "لہو کی آہٹ" اور پتہ نہیں کیا کیا اول فول سب کچھ سامنے آگیا مگر میں غلط یا صحیح ترسیل یا ابلاغ کا قائل ہوں اور تمام نقادوں کی مداحی کے باوجود اگر شاعر ترسیل' اور ابلاغ میں ناکام ہے تو میرے لیے کسی کام کا نہیں۔

اب ایک غیر ادبی بات جو ادبی موضوعات سے الگ نہیں کی جاسکتی وہ بات ہے علامہ اقبال کی بابت — کہ یہ ایک امر واقعہ ہے کہ نئی نسل اور ان میں بطور خاص جدیدیت سے وابستہ شعرا کی تخلیقی فکر اور انتقادیات سے وابستہ نظریات میں اقبال کے بارے میں کوئی اچھی رائے نہیں نکلتی ہے کہ نئی شعری روایت کے تنقیدی پس منظر میں یہ اقتباس بے حد اہم ہو جاتا ہے کہ "اقبال شاعری کی حد تک تو نسلی امتیاز اور عصبیت کے مخالف اور محمود و ایاز کو ایک ہی صف میں رکھنے کے حامی ہیں۔ لیکن اپنی ذاتی زندگی میں وہ نشطے کے اس اثر سے خود کو آزاد نہ رکھ سکے۔ چنانچہ اپنے بھتیجے اعجاز احمد کی شادی کے سلسلے میں اپنے ایک خط میں انہوں نے اس پریشانی کا اظہار کیا ہے کہ انہیں سپر دگو تر کا کوئی کشمیری برہمن خاندان مسلمانوں میں ایسا نہیں ملتا جہاں وہ رشتے کی بات کرسکیں"

[نئی شعری روایت۔ شمیم حنفی ص ۱۵۷]

پتہ نہیں ماہرین اقبالیات ڈاکٹر جگن ناتھ آزاد اور "اقبال شناسی" والے سردار جعفری اس بابت کیا فرماتے ہیں۔؟ کہ ایک انتہا پسند گروہ دوسرے سرے پر بیٹھا ہوا ہے جو اقبال کو "دنیا کا سب سے بڑا شاعر" منوانے پر مُصر ہے' اور جہاں بنیادی مفروضہ ہی یہ ہو وہاں تو اقبال کا کردار اور تشخص لانڈری میں دھل دھلا کر آنے گا۔ اور منٹو کی زبان میں رحمۃ اللہ علیہ کی کھونٹی پر لٹکا دیا جائے گا۔ ایسی جگہوں میں مؤدبانہ بیٹھیے اور سر تسلیم خم کر دیجیے کہ اس کے علاوہ چارہ ہی کیا ہے؟ اسی لیے اس خرابے میں ماہرین اقبالیات میں جگن ناتھ آزاد اور سردار جعفری کے اسمائے گرامی بسا غنیمت نظر آتے ہیں۔

اب میں ایک بات اور کہوں گا کہ نئی نسل ہو کہ پرانی نسل، ترقی پسند ہو کہ جدیدیوں کا ہجوم یہ بھی ایک امرِ واقعہ ہے کہ غالبؔ نے سب کو یکساں طور پر متاثر کیا ہے اور خواہ شاعری میں معاشرتی اور معاشی مسائل تلاش کیے جائیں خواہ ۱۸۵۷ء کے غدر کے حالات کی عکاسی دیکھی جائے، یا پھر آرزوؤں کے ضبط اور انتشار اور شخصیت کی شکست و ریخت کو تلاش کیا جائے بہر عنوان غالبؔ ایک بلند قامت شاعر قرار پاتا ہے جو ہر مکتبۂ فکر کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول ہے اور بطورِ خاص غالبؔ کا یہ شعر کہ ؎

نہ گُلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز　　　میں ہوں اپنی شکست کی آواز

جدیدیت کی موجودہ روش کے لیے بے حد موزوں ہے کہ یہ شکست کی آواز، اینا ئیت کی شکست ہے، جسے غالبؔ آشوبِ آگہی کا نام دیتے ہیں۔ ایسی شخصیت جب سامنے آتی ہے تو جو تصویر ابھرتی ہے وہ غم، فسردگی، شکست خوردگی اور زوال پسندی کی تصویر ہوتی ہے۔ یہ تصویر خواب اور حقیقت کے تصادم کے نتیجہ میں سامنے آتی ہے۔ کم و بیش نئی نسل کا المیہ بھی یہی ہے اور اگر اس عنوان نئی شاعری غالبؔ سے اکتسابِ فیض کرتی ہے تو یہ ایک مستحسن عمل ہے۔ ہر چند کہ پاکستان کی نئی شاعری کے بابت تفصیل سے لکھنا اس لیے مشکل ہے کہ تمام تر پاکستانی ادبی رسالے ہماری دسترس میں نہیں ہوتے اور یہ ہماری مجبوری ہے۔ تاہم! مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اب وہاں کے شعرا جدیدیت کے وناداروں اور حامیوں کی لا سمتیت اور بے معنویت کے گھیرے کو توڑ کر باہر نکل چکے ہیں اور ملکی، معاشرتی اور ثقافتی سطحوں پر اپنی شناخت، حیثیت اور حد جاننا چاہتے ہیں کہ ان کے یہاں شعری مسائل اور موضوعات ارضی ہیں جب کہ ہندستان کے اکثر و بیشتر شعرا کی حالت عجیب ہے کہ یہ اب تک غیر ارضی مسائل میں اُلجھے ہوئے ہیں اور بے مہار جدیدیت کے اُن علم برداروں کا اتباع کر رہے ہیں، جنھوں نے اسے ایک فرضی المیے سے دو چار کر کے شعرا کے اظہار کا رُخ لا سمتیت اور بے معنویت کی طرف موڑ دیا ہے۔

میں اپنے مندرجہ بالا اقوال کے ثبوت کے طور پر پاکستانی شعراء کے کچھ اشعار انتخاب کر کے پیش کرتا ہوں جو حرف حرف اس قول پر صادق آتے ہیں ؎

ہم سے تنہا یہ فصیلیں نہ گریں گی لیکن   صورتِ روزن و دیوار تو کر سکتے ہیں

[فارغ بخاری]

روشنی کے دشمنوں نے روشنی ہونے نہ دی   ایک مدت تک خیال و فکر دھندلاتے رہے

[حبیب جالب]

منیر اس ملک پر آسیب کا سایہ ہے یا کیا ہے   کہ حرکت تیز تر ہے اور سفر آہستہ آہستہ

[منیر نیازی]

زمیں ہے مسکنِ شر آسماں سراب آلود   ہے سارا عہد سزا میں کسی خطا کے لیے

[منیر نیازی]

ستم کے عہد میں چپ چاپ جی رہا ہوں فراز   کہ دوسروں کی طرح باضمیر میں بھی نہ تھا

[احمد فراز]

وہی سپاہِ ستم خیمہ زن ہے چاروں طرف   جو میرے بخت میں تھا اب نصیب شہر بھی ہے

[احمد فراز]

تم نے خود آگ لگائی ہے چمن میں اپنے   بے سبب گردشِ ایام کو الزام نہ دو

[عظیم اقبال]

اور نئے شعراء میں حسن عباس رضا، آفتاب اقبال شمیم، عبید اللہ علیم، صغیر ملال، افضال احمد سید، محمد اظہار الحق، شاہدہ حسن وغیرہ سب کے سب اسی ڈگر پر گامزن ہیں۔ تمثیلی طور پر یہ اشعار دیکھ لیجیے ؎

نہ آرزوؤں کا چاند چمکا نہ قربتوں کے گلاب مہکے   نہ ہجرتوں کا عذاب سہتے ہوئے مسافر گھروں کو لوٹے
قبیلے والو! اٹھو اور اپنا بچاؤ کر لو کہ میں نے کل شب   فصیل شہر اماں کے باہر نقاب زنوں کے گروہ دیکھے

[حسن عباس رضا]

جو رہ سکا نہ نقلِ سکونت ہی کر سکا　　　اس شخص کا مکان ہے ادھاڑ با ہوا

[آفتاب اقبال شمیم]

انسان ہو کسی بھی صدی کا کہیں کا ہو　　　یہ جب اٹھا ضمیر کی آواز سے اٹھا

[عبید اللہ علیم]

کیا یہاں شعری مسائل اور موضوعات ارضی نہیں۔؟

اب رہی بات عرفانِ ذات کی ۔ تو کیا ہے کہ جدیدیت عرفانِ ذات کے نام پر قیدِ ذات کی باتیں کرتی ہے اور عرفانِ ذات اور قیدِ ذات دو الگ باتیں ہیں۔ عرفانِ ذات کی بہترین مثالیں اقبال کے ان اشعار میں ملتی ہیں ؎

بر مقامِ خود رسیدن زندگی است　　　ذات را بے پردہ دیدن زندگی است

یا پھر یہ شعر ؎

ڈھونڈتا پھرتا ہے اقبال اپنے آپ کو　　　آپ ہی گویا مسافر آپ ہی منزل ہوں میں

نئے شاعروں میں اقبال کے عرفانِ ذات کے تصور کا عکس کچھ یوں ملتا ہے ؎

یہ تمنا نہیں کہ اب دادِ ہنر دے کوئی　　　مجھ کو آ کر مرے ہونے کی خبر دے کوئی

[خلیل الرحمن اعظمی]

میں تو خدا کے ساتھ وفادار بھی رہا　　　یہ ذات کا طلسم مگر ٹوٹتا نہیں

[ساقی فاروقی]

بس یہیں پر ایک نکتے کی بات ہے جس کا اظہار بے حد ضروری ہے اور وہ یہ کہ عرفانِ ذات اور قیدِ ذات دو الگ الگ باتیں ہیں۔ جدیدیت کی انتہا پسندی اور پھر اس کا منفی رجحان ذات کے نہاں خانے کو شعور کا زندان بنا دیتا ہے اور اس کے سبب ایک گھٹن کی سی کیفیت ہو جاتی ہے ۔ ویسی ہی گھٹن جو حبسِ دوام کے قیدی کا مقدر ہوتی ہے اور نئے شاعروں نے بھی اب یہ محسوس کر لیا ہے کہ جدیدیت عرفانِ ذات کے نام پر قیدِ ذات کی باتیں کرتی ہے اور اس بیزاری کا اظہار بھی انہیں نئے شاعروں

کے یہاں صاف طور پر نظر آ رہا ہے۔ جو عرفانِ ذات کو موضوعِ سخن بناتے رہے ہیں۔ مثلاً یہ شعر دیکھیے ؎

ہم کہ جو بیٹھے ہوئے ہیں اپنے سر پکڑے ہوئے
آپ خود زنجیر ہیں، آپ ہی جکڑے ہوئے

[عمیق حنفی]

اب اس شعر کو یوں کر دیجیے کہ ؎

آپ خود زنجیر ہیں، آپ ہی جکڑے ہوئے
ہم کہ جو بیٹھے ہوئے ہیں اپنے سر پکڑے ہوئے

یہاں شاعر جیسا کہ شعر سے ظاہر ہے قیدِ ذات سے بیزاری کے سبب سراپا زنجیر کی صورت جکڑا ہوا ہے اور گویا کہ اسی کے سبب سر پکڑے ہوئے بیٹھا ہے۔ جو ظاہر ہے کرب مزید بیزاری کا اظہار ہی ہے جب کہ یہ بھی سچ ہے کہ نئے شعراء اور نئے ادباء میں ایسے بہت سے نکل آئیں گے جنہوں نے اپنی تخلیقی قوت سے صورتِ شمشیر کام لے کر اس زنداں کی سلاخوں اور زنجیروں کو کاٹ پھینکا ہے۔ اب یہ اور بات ہے کہ جدیدیت انہیں قابلِ ملامت قرار دیتی ہے اور اپنی برادری میں شامل کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ پھر کچھ ایسے نام بھی نکل آتے ہیں جو کشاں کشاں اس زندان سے باہر آنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ لیکن ایسا لگتا ہے جیسے پرندے پنجروں سے باہر بھاگنے سے پہلے پروں کو تول رہے ہوں۔ مثال کے طور پر یہ بدلا ہوا لب و لہجہ دیکھیے ؎

کونپلیں زخموں کی پھر مرجھا گئیں اہلِ جنوں
آؤ شاخِ آرزو کو خون سے سینچو ذرا

[شہریار]

یا پھر مظہر امام کا یہ شعر دیکھیے ؎

خون اوڑھے ہوئے ہر گھر کا سراپا نکلا
آپ کے شہر کا انداز نرالا نکلا

بہر حال! یہ طے ہے کہ نئے عہد کا مزاج نیا ہے اور اگرچہ یہ درست ہے کہ ہر عہد اپنا "تنقیدی ذوق خود بنا لیتا ہے" تاہم! یہ بھی سچ ہے کہ ان شعلہ بکف عقابوں میں قوتِ پرواز بھی باقی ہے اور یہ کسی بھی نظریے کی سمت جانا نہیں چاہتے بلکہ یہ نئے فرہاد اپنی

راہ خود بنانا چاہتے ہیں اور شاید اقبال کے اس شعر کو مشعلِ راہ کے طور پر لے رہے ہیں

تراش از تیشۂ خود جادۂ خویش
کہ راہ دیگراں رفتن عذاب است

تقلید کی روش سے تو بہتر ہے خودکشی
رستہ بھی ڈھونڈ خضر کا سودا بھی چھوڑ دے

اور اب نوبت یہاں تک آ پہنچی ہے کہ یہ اپنی تلاش، اپنی نظر اور اپنے تجربے کو ہی اپنی فلسفیانہ اساس سمجھتے ہیں، خواہ یہ باتیں جدیدیت کی فلسفیانہ اساس سے ہم آہنگ ہوں کہ نہ ہوں اور اس متاعِ بے بہا کی خاطر ہر نقصان برداشت کرنے کو تیار ہیں۔ اور اس مرحلے میں اس حد تک آگے بڑھ چکے ہیں کہ کسی خضرِ راہ (جسے آپ اس تناظر میں نقاد کہہ لیجئے) کے تجربے پر، اپنی نظر، اپنی تلاش اور اپنے تجربے کو قربان کرنے سے بھٹک جانے کو ترجیح دیتے ہیں ؎

اپنی تلاش، اپنی نظر، اپنا تجربہ
رستہ ہو چاہے صاف بھٹک جانا چاہیے

[ندا فاضلی]

کم و بیش یہی صورتِ حال تمام حساس ادبا اور شعرا کی ہو چکی ہے اور یہی سبب ہے کہ بہ اعتبارِ نتیجہ ایک ایسی بھیڑ وجود میں آئی ہے جو سوچ اور فکر کے عمل سے گذر تو رہی ہے لیکن کسی کو بھی یہ پتہ نہیں کہ شکیب جلالی کے اس شعر کی صورت کہ منزل کہاں اور راستہ کون سا ہے؟

کیا جانیے منزل ہے کہاں؟ جاتے ہیں کس سمت؟
بھٹکی ہوئی اس بھیڑ میں سب سوچ رہے ہیں

[شکیب جلالی]

دیکھنے والی بات تو خیر یہ بھی ہے کہ یہاں لاسمتیت سے بیزاری صاف طور پر ظاہر ہو رہی ہے۔ اب کیا ہے کہ لاسمتیت اور بے معنویت کے اس دور میں نئی شاعری کا مجموعی نقشہ بنانا اور ترتیب دریافت کرنا، اگر بقول فیض ممکن نہیں تو اس میں چراغ پا ہونے کی بات نہیں اور بے سبب ہنگامے کرنا بھی مناسب نہیں کہ جب کوئی معقول بات کہی جاتی ہے اور کسی بڑی ادبی شخصیت کی زبان سے کوئی جملہ ایسا نکلتا ہے جو تلخ اور ناقابلِ برداشت

ہو تو اس کی وجہ بھی معقول ہوتی ہے۔ ظاہر ہے ایسا درشت لہجہ اختیار کرنے سے پہلے فیض پر کیا گزری ہوگی؟ کہ جب درد حد سے سوا ہو جاتا ہے تب کہیں تلخ نوائی وجود میں آتی ہے؟ فیض کی بات بہر حال معقول ہے۔ فیض کا قلم جو تصویر کشی کرتا ہے وہ ان محرومیوں اور مجبوریوں کی تصویر کشی ہے جو ان حالات کی پروردہ تھیں جن میں وہ زندگی گذار رہے تھے کہ شاعری میں بھی فیض کے اشعار میں محسوسات نے، حالات کو گویا متشکل کر کے فنی سطح پر اپنے درد و غم کے اظہار کے لیے راستہ نکالا ہے۔ میری رائے میں موجودہ ادبی صورتِ حال بھی گویا فیض کے ان اشعار میں متشکل ہو جاتی ہے ؎

اس وقت تو یوں لگتا ہے اب کچھ بھی نہیں ہے
مہتاب نہ سورج، نہ اندھیرا نہ سویرا
آنکھوں کے دریچوں میں کسی حسن کی جھلکن
اور دل کی پناہوں میں کسی درد کا ڈیرا
ممکن ہے کوئی وہم تھا، ممکن ہے سنا ہو
گلیوں میں کسی چاپ کا اک آخری پھیرا
شاخوں میں خیالوں کے گھنے پیڑ کی شاید
اب آ کے کرے گا نہ کوئی خواب بسیرا

■ ■

نئی کہانیاں۔ ایک بازدید

تمام فنی کاوشیں اپنے اظہار کا عمل ہیں۔ مگر فن بہرحال ایسے نقاب کی صورت ہے جس کے پردے میں فنکار خود کو چھپا رہا ہے یا چھپانے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس لیے فن زندگی کی ایسی تصویر یا ایسا التباس (Illusion) ہے جس سے فن کا گریز یا فرار حاصل کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ فن کا تجربہ دو سطحوں پر ہوتا ہے۔ زندگی کا تجربہ اور فن کا تجربہ۔ دونوں ہی سطحوں پر داخلی اور خارجی عوامل ہیں۔ فرد کی انفرادیت اور سماج کی اجتماعیت ہے۔ مواد اور ہیئت ہے۔ اب فن کیا ہے؟ اور کہاں پر ہے؟ میری رائے میں فن میں دوئی کی گنجائش نہیں کہ داخلیت اور خارجیت، مواد اور ہیئت انفرادیت اور اجتماعیت کو وحدت میں پرودینا ہی فن ہے۔ کہ فن دراصل اکائی ہے اور ایسی اکائی جس میں متضاد جہتیں سمٹ کر یک جہتی بن جاتی ہیں۔ اور ان کے درمیان رشتہ وہی ہوتا ہے جو جسم اور روح کا ہے۔ کہ اگر فن زندہ ہے تو اس میں روح ہوگی اور اگر روح ہوگی تو پہلو میں دھڑکتی ہوئی سنی جاسکے گی۔ لیکن یہ دھڑکن اتنی بلند بانگ نہ ہوجائے کہ برہنہ گفتاری وجود میں آجائے اور یہ کہنا پڑے کہ ؎

برہنہ حرف نہ گفتن کمال گویائیست　　حدیث خلوتیاں جز در رمز و ایما نیست

مگر ایسا بھی نہ ہو کہ جسم کے قالب میں روح گھٹ گھٹ کر دم توڑ دے۔ کہ مردہ اور بے جان جسم کو ہم زندہ بھی نہیں کہہ سکتے۔ افسانہ نگاری کا المیہ یہ ہے کہ کبھی تو افسانہ اس حد تک موادی، خارجی، اور اجتماعی ہوجاتا ہے کہ وبال جان بن جاتا ہے۔ اور کبھی اتنا

ہیئتی اور انفرادی اور داخلی ہوجاتا ہے کہ معمّے کی صورت فہم سے بالاتر ہوجاتا ہے۔ ذاتی نام ونمود، وقتی چکا چوند، گروپ بازی اور ہنگامے بازی سے قطع نظر افسانہ وہی زندہ رہے جو فن کے معیار پر پورا اترے اور جس میں وحدت فی الکثرت کی صورت ابھرنے والا انداز ہی نظر آئے۔ وحدتِ مضمون، وحدتِ فن، غرض وحدت اور اکائی کی صورت وجود میں آنے والا انداز ہی فن ہے کہ بقول میر ؎

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا — وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

[میر]

اصل بات بہرحال یہی ہے کہ شاعری یا افسانہ نگاری یا کسی بھی پارۂ فن میں اصل میں شخصیت ہی بولتی ہے اور شخصیت تمام تضادات کے جذب کر لینے کے باوجود وحدت کی حامل ہوتی ہے۔

نئی کہانیوں کی معراج یہ بتائی جاتی ہے کہ یہ نظم ہوگئی ہے۔ یعنی دوسرے لفظوں میں کہانی نے اپنی صنفی حیثیت اور شناخت کھو دی ہے۔ ہمارے بہت سے نئے افسانہ نگار، شعراء اور نقّاد اب تک اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ یہ "بے حیثیتی اور بے شناختی" ہی افسانوں کی ترقی ہے، معراج ہے۔ اور اس طرح کے نئے افسانہ نگار سدرۃ المنتہیٰ کی بلندیوں کو چھو چکے ہیں اور ان کے ذکر کے بغیر افسانوں کا باب نامکمل ہے۔ ایسے کم دماغ اور کم علم حضرات شاید یہ کبھی نہیں سمجھ سکیں گے کہ کہانی کسی بھی دور کی ہو، اس کی کچھ بنیادی خصوصیات بہرحال ہیں جن کے سبب کہانی واقعی کہانی ہوتی ہے اور ان خصوصیات میں سے ایک خصوصیت ہے "کہانی پن" جس کے فقدان کے سبب بہت سی نئی کہانیاں، کہانیاں ہیں ہی نہیں ـــ ایسے ہی افسانہ نگاروں کا قارئین سے رشتہ منقطع ہوچکا ہے۔ اور تفہیم کا مسئلہ بھی اسی قطع تعلق کا لازمی نتیجہ ہے۔ کہانی میں کہانی پن ہی قاری کی دلچسپی اور تجسس کا باعث ہوتا ہے۔ اور کہانی پن کہانی کو تہہ دار اور کئی سطحوں کا حامل بناتا ہے۔ قارئین کا حال اب یہ ہے کہ گویا کہ "بقدر پیمانۂ تخیل"

تفہیم ہو رہی ہے۔ مزید برآں اب نئے افسانہ نگاروں کو ہر جگہ یہ کہتے پھرنے کی عادت
پڑ گئی ہے کہ نئی کہانی ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ یعنی دوسرے لفظوں میں ادب کی جمہوری
قدروں سے مکمل انکار اب شیوۂ عام ہے۔ جب کہ سچ یہ ہے کہ اس طرح کی باتیں
نئے افسانہ نگار فنی پابندیوں سے نجات حاصل کرنے کے لیے کرتے پھر رہے ہیں
۔ افسانوی ادب میں جمود اور تعطل پیدا کرنے والے اور ایسے جدید کہانیوں کو خراب اور برباد کرنے
والے حضرات صنفی امتیازات پر بہت زور دیتے ہیں۔ اور زور دینے کی بات ہے
تخلیقی تجربہ، پیرایۂ اظہار، غیر متعلق اور متضاد باتوں میں اپنے زورِ تخیل سے ایک رشتہ
نکال لینا اور کائنات کے تمام مظاہر کو اکائی کی شکل میں دیکھنا، عصری حسیت سے
تخلیقات میں تازگی پیدا کرنا۔ نئی علامتوں، نئے تلازموں، نئی لفظیات سے اپنی
تخلیقات کو ہم مزاج کرنا۔ یہ سب باتیں اسی وقت ممکن ہیں جبکہ مزاج میں وسعت، فکر
میں گہرائی، تہہ در تہہ معنویت اور خیالات میں بالیدگی ہو اور وہی افسانہ نگار کوئی الگ
یا نئی بات کہنے کی جرأت کر سکتا ہے جس کے پاس واقعی کچھ ہو۔ قابلِ توجہ افسانہ نگار
واقعی بہت کم ہیں۔ ورنہ اکثر افسانہ نگار اپنی ذہنی کم مائیگی اور مستعار لی ہوئی جدیدیت اور
تقلید کے بوتے پر جدیدیت کی فہرست میں شامل ہونے کے خبط میں مبتلا ہیں۔
قارئین کا حال یہ ہے کہ آج بھی نئے افسانوں کی زبان سے اور اس کے مزاج سے
لوگ مانوس نہیں ہیں۔ ایک سہل نسخہ یہ ہے کہ مغربی ادیبوں اور نقادوں کے اقوال جا اور
بے جا سمجھے بغیر رکھ دیے جائیں اور ان کے حوالے سے تعریف کر دی جائے۔ اور ایک خارجی
ہیئت اور معنویت کی ایک ادھوری تصویر دکھا دی جائے کہ یہ کام تو عرصہ دراز سے لوگ کر ہی
رہے ہیں مگر میں ذرا دوسرے ڈھنگ سے سوچتا ہوں کہ کہانی کی روح تک رسائی
کیوں نہیں ہو رہی ہے؟ کہانی اکائی ہوتی ہے۔ یہ ٹوٹی ہوئی غیر مربوط کیوں ہے
اور پھر اس کے پڑھنے سے کیوں قلب پر کوئی تاثر مرتسم نہیں ہوتا، کہ کہانی کا سب سے
بڑا مسئلہ اس کا تاثر اور ایسا تجربہ ہے جو اس راز تک پہنچا دے کہ آخر کہانی کو تخلیق کا

امتیاز کیسے ملا؟ ۔ اب ایک سوال کہ اگر نئی کہانی اب نظم بن گئی ہے تو اس میں وہ لطافت اور جمالیاتی صفت کیوں نہیں آتی جو اس نظم یا کہانی میں ہے ۔

" میں بند پر چل رہا ہوں / میرے ساتھ ساتھ جہلم بھی چل رہا ہے / ہم دونوں مسافر ہیں اور بہت دور سے آئے ہیں / جس دن مری ماں نے مجھے جنم دیا میں بہت کمزور تھا / جس دن چشمہ ویری ناگ نے جہلم کو جنم دیا وہ بھی بہت / کمزور تھا / مگر وہ آگے چلا اور اس میں ندی نالے آکے ملتے چلے گئے / میں آگے چلا اور مجھ میں رات دن آکے ملتے گئے / پھر ہم دونوں زندگی کی چٹانوں پر گھسٹتے گئے اور حالات کی کھائیوں / میں آبشار بن کر گرے / ہم نے کھیتوں کو سیراب کیا اور پھولوں کی خوشبو سونگھی / ہم نے شہروں کا کوڑا کرکٹ اٹھایا اور اس کا تیزاب اپنے سینے میں / گھول لیا اور انسان کی مایوسی کی طرح گدلے ہو گئے / ہم نے لوگوں کے درمیان پل باندھے اور کشتیاں چلائیں اور پانی کے / ہاتھوں سے مصافحے کیے اور ہم ساری دنیا پر پھیل گئے / جہلم ایک انسان ہے / ایک دریا ہے / دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں اور ان دونوں کے ساتھ رات بھی چلتی ہے /

[دسواں پل ــــــــــ کرشن چندر]

یہاں ایک مخصوص فضا بنتی ہے اور یہی فضا پلاٹ ہے ۔ فطرت کا شدید احساس اور انسان اور فطرت کے رشتوں کو کائنات کے وسیع تر تناظر میں پیش کرنے کی کوشش اور زبان اور بیان کا حسن ۔ یہ سب مل کر اس تخلیقی فضا کو جنم دیتے ہیں جو کرشن چندر کا امتیازی وصف ہے اور ان کی انفرادیت بھی ۔ محمد حسن عسکری نے کرشن چندر کے سلسلے سے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ :-

فطرت کا شدید احساس، انسان کے مستقبل کو روشن بنانے کی آرزو، دنیا کے ظلموں کے خلاف بغاوت، انسانوں کی روحوں کو سمجھنے کی صلاحیت

اُن کے مصائب پر غم کھانا، دنیا کے دکھ درد کو یکسر مٹا دینے کی خواہش، ایک نئی اور بہتر دنیا کی تلاش، حسن اور حقیقت کی جستجو... اگر رومانیت سے یہ مطلب لیا جائے تو میں کہوں گا کہ کرشن چندر کی رگ رگ رومانی ہے اور وہ اس رومانیت کی اردو میں عظیم ترین مثال ہیں۔"

[اردو ادب میں ایک نئی آواز۔ محمد حسن عسکری۔ کرشن چندر نمبر۔ ماہنامہ شاعر بمبئی۔ ص ۴۰ ۱۹۶۷ء]

میں طوالت کے خوف سے سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، اوپندر ناتھ اشک، احمد ندیم قاسمی، عصمت چغتائی وغیرہ کے بابت تفصیل سے نہیں لکھ سکوں گا کہ مضمون کی ضخامت کا مسئلہ بھی ہے لیکن یہ کہدوں گا کہ "لاجونتی" "بھرے بازار میں"، "کوارنٹین"، "ہم وحشی"، "ناپاک شاپ"، "جیجک کے داغ"، اور "بیکار خدا" اور ماضی کی تمام کہانیاں کسی نہ کسی عنوان سماج کی ان بنیادوں حقیقتوں کو ابھارتی ہیں جن میں طبقاتی نوعیت کا گہرا شعور اور ادراک شامل ہے۔ اسی شعور کو ہمارے نئے افسانہ نگار بری طرح نظر انداز کر رہے ہیں۔ جب کہ سچ تو یہ ہے کہ انہیں زود یا بدیر اُسے ہی مشعل راہ بنانا ہوگا۔

بہرحال! ان موضوعات سے الگ ہٹ کر میں براہ راست قرۃ العین حیدر کی بات کرتا ہوں۔ اس لیے کہ قرۃ العین حیدر نے جس روش کو اپنایا ہے وہی اب طرز بیان ٹھہری ہے اگر نئی افسانوی روایت انتظار حسین سے شروع ہوتی ہے اور انور سجاد، ... بن رزاق تک بہ اطمینان پہنچ جاتی ہے۔ تو پھر انتظار حسین تو ایک بیچ کا نام ہے اس لیے کہ انتظار حسین کے ڈانڈے قرۃ العین حیدر سے ملتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر کے یہاں وقت ایک ناقابل تقسیم اور ناقابل تسخیر قوت ہے۔ اور اس کا تسلسل ہی "آگ کا دریا" کا مرکزی پہلو ہے۔ مگر قرۃ العین حیدر کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے ماضی اور حال تک کی دنیا کو اپنی نظروں سے دیکھا اور دکھایا ہے اور اپنی ذات کی نفی نہیں ہونے دی کہ یہ بات صرف "آگ کا دریا" تک محدود نہیں بلکہ ان کی نمائندہ کہانیوں میں

جیسے "بت جھڑ کی آواز" اور "ہاؤسنگ سوسائٹی" میں بھی موجود ہے۔ اور قرۃ العین حیدر سے متاثر ہو کر لکھنے والوں میں عبداللہ حسین کا ناول "اداس نسلیں" اور کسی حد تک جیلانی بانو کا مشہور ناول "ایوان غزل" بھی اسی ڈگر پر گامزن ہیں۔ بات یہاں تک ٹھیک تھی اس لیے کہ جیلانی بانو نے "موسم کی مریم" جیسی خوبصورت کہانی لکھی اور پھر بعد میں "بند دروازہ" میں عورت کے احتجاج اور غم و غصہ کی ملی جلی کیفیت اور اپر سٹارٹ طبقے کی جان دار پیش کش کی۔ اور قرۃ العین حیدر سے الگ ہٹ کر ایک نئی راہ نکالی اور اس میں اپنے عہد کی پیش رو نہیں۔ اور ادھر قرۃ العین حیدر نے بعد میں "آخر شب کے ہم سفر" میں اپنے ہی وضع کردہ اسلوب کو دوسری جہت سے پیش کیا ہے۔ مگر انتظار حسین نے اس پروسیس کو الٹ دیا اور حقیقت کو بدل بدل کر داستانوں کی شکل دے دی کہ ۱۹۵۸ء کے لگ بھگ "آگ کا دریا" لکھ کر قرۃ العین حیدر نے جب فراغت پائی تو پاکستان سے اعتراضات کی بوچھار ہونے لگی کہ قرۃ العین حیدر نے موجودہ پاکستان کی جڑیں اور تہذیب کو ہندو اور بدھ روایات اور دور وسطیٰ کی مشترکہ ہند مسلم تہذیب میں تلاش کیا ہے۔ اور ظاہر ہے مذہبی علاحدگی پسندی پر ٹکا ہوا معاشرہ اسے کسی صورت قبول نہ کر سکا۔

لیکن "آگ کا دریا" کے بیس برس بعد انتظار حسین نے بستی میں اس فلسفیانہ شعور کو حاصل کیے بغیر عام جذباتی سطح پر اپنی جڑوں کی تلاش کی فکر میں اسی آگ کے دریا کو پھر کھنگال ڈالا۔ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین دونوں کی تخلیقی کاوشیں عزاداری کے استعاروں اور کربلا کی روایات سے وابستہ ہیں۔ لیکن قرۃ العین حیدر نے تو "آگ کا دریا" پار کر لیا اور "کار جہاں دراز ہے" میں الجھ گئیں۔ جب کہ انتظار حسین نے "آخری موم بتی" کا المیہ پیش کیا اور پھر اسی المیے کو پھیلا کر "آخری آدمی" اور "شہر افسوس" تک پہنچا دیا۔ معاملہ صرف یہ کہ ہند و پاک یا پاک و ہند کی قدیم ترین تہذیبوں میں اپنی جڑیں تلاش کرنے کی مہم دونوں ہی نے چلائی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے مگر

اپنی تہذیب کا رزمیہ اور بیانیہ انداز برقرار رکھا ہے اور تاریخی حقائق کے پیشِ نظر مذہب کو بقدر ضرورت استعمال کیا۔ جب کہ انتظار حسین نے پورے کے پورے مرحلے کو مذہبی تعینات میں بدل کر اس میں غم واندوہ کا پہلو اجاگر کیا اور اس طرح رزمیہ اور بیانیہ کو مرثیہ بنادیا لیکن اس داستانوی فضا میں انتظار حسین کے یہاں ماضی کو حال سے منقطع کر دیا گیا اور پھر وقت کے تسلسل میں ایک مکمل تہذیب کے تدریجی ارتقا کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے عجیب وضع دیدی گئی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے ماضی سے حال تک کو جوڑا ضرور ہے اور آج کو گذرے ہوئے کل کی توسیع قرار دیا ہے اور ان کرداروں کو پہچانا جو ہمیں آج کے معاشرے میں نظر آتے ہیں کہ آج کی تہذیبی فضا قدیم ثقافتی فضا کی توسیع ہے مگر قرۃ العین حیدر کے یہاں ماضی پرستی نہیں بلکہ وہی زرف نگاہی ہے جو الیٹ کے اس بند میں ہے:

The present and time past
Are here perhaps present in the future
And time future contained in time past
If all time is eternally present
All time is unredeemable—Eliot, T.S.

جب کہ انتظار حسین نے ماضی ہی میں پناہ لینے کی روش اختیار کرلی ہے کہ ان تمام ابواب میں ان کی قدامت پسندی ہی جانِ مضمون ہے کہ بقول خود "اسلامی روایت ہو یا ہند و روایت، میں بہرحال قدامت پسند ہوں" ایسی حالت میں انتظار حسین کی کہانیوں کو دورِ حاضر پر منطبق کرنا بے سود عمل ہوگا۔ کہ انہوں نے اپنے عہد کو لکھا ہی کہاں ہے؟ اور جو کچھ بھی لکھا ہے وہ سب جڑوں کی تلاش کے واسطے ہے، اس لیے اپنے دور کے خارجی تجربوں اور داخلی اضطراب کی عکاسی کی تلاش کم سے کم انتظار حسین کے یہاں تو فضول ہے

مگر مشکل تو یہ ہے کہ اس داستانوی فضا اور اس داستانوی انداز بیان کے سبب ہمارے لیے نئے افسانوں میں ایک تبدیلی رونما ہونے لگی اور بہت سے نئے افسانہ نگاروں نے انتظار حسین کے اس رنگ کو اپنانے کی کوشش کی اور مقلدین کی ایک جماعت وجود

میں آگئی۔ یہاں تک کہ بعض افسانہ نگاروں نے بھی جن کا اپنا الگ رنگ رہا ہے بعض جگہوں پر انتظار حسین کی تقلید کو پسند کیا ہے۔ تمثیلی طور پر انور سجاد کی کہانی "لو اسٹوری" غیاث احمد گدی کی کہانی "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" اقبال مجید کی کہانی "لوٹ پاٹ" اور سلام بن رزاق کی کہانی "ندی" اور "بھوگ" میں یہی فضول انداز ملتا ہے۔ کسی حد تک "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" میں سریندر پرکاش نے بھی یہی روش اختیار کی ہے۔ جب کہ لطف تو یہ ہے کہ انور سجاد نے "کونپل" جیسی کامیاب کہانی لکھی ہے جو پاکستان کی سیاسی اور سماجی جد و جہد کی اعکاسی کرتی ہے، اور بھرپور طور پر اور پھر اس کے علاوہ ان کے مجموعے "چوراہا" میں جو مجموعی فضا ملتی ہے وہ ہمیں افسانوں کی فضا معلوم ہوتی ہے، داستانوں کی نہیں۔ کہ انور سجاد واقعی افسانہ نگار ہیں، داستان گو یا قصہ گو نہیں کہ انہوں نے تجربوں کے طور پر اپنی بعض کہانیوں میں فلموں کی تکنیک تک کو استعمال کیا ہے۔ مگر وہ بعض مختلف اور ظاہری طور پر غیر متعلق مناظر سے بھی کہانیاں اس طرح بن لیتے ہیں کہ ان غیر متعلق مناظر کے درمیان بھی ایک تعلق قائم ہو جاتا ہے۔

اور ہاں! اس کے علاوہ انور سجاد کے وہ افسانے جو مختلف بیماریوں کے حوالے سے لکھے گئے ہیں، قابلِ التفات ہیں کہ ان میں ان لوگوں کا بیان ہے جو لمحہ لمحہ منتشر ہو رہے ہیں۔ یہ لوگ خود کو مجتمع کرنے کی کوشش میں تو ضرور لگے ہوئے ہیں۔ لیکن اس ٹریجڈی میں اکثر حقیقت نگار ہی نکل پاتے ہیں۔ ورنہ اکثر حالتوں میں خود افسانہ نگار منتشر ہونے لگتا ہے۔ اور منتشر ہوتے ہوئے خود کو مجتمع کرنے میں الجھ جاتا ہے۔ کہ نفسیاتی بیماریوں کا علاج کرتے کرتے اکثر حالات میں ڈاکٹر خود بھی بیمار ہو جاتا ہے۔ شکر ہے کہ انور سجاد اس مرحلے سے بھی کامیابی سے نکل گئے۔

غیاث احمد گدی کا معاملہ یہ ہے کہ "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" وغیرہ جیسی کہانیوں

کے علاوہ وہ ہر جگہ کامیاب ہیں۔ انہیں گزرے ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا مگر ان کی ادبی حیثیت کا جس شدت سے میں نے ان کی زندگی میں اعتراف کیا تھا اب بھی وہی شدت باقی ہے۔ اپنے مضمون "نئی افسانوی روایت" میں ان پر لکھتے ہوئے میں نے یہ دکھا دیا تھا کہ ان کے یہاں کہانی کہنے کا سلیقہ واقعی ہے۔ اور تب تمثیلی طور پر میں نے "بابو لوگ" "جوہی کا پودا اور چاند" اور "آخ تھو" وغیرہ جیسی کہانیاں پیش کی تھیں۔ آج ان پر لکھتے وقت یہ محسوس کرتا ہوں کہ انہوں نے بیدی سے متاثر ہوکر زیادہ لکھا ہے اور جدیدیت سے متاثر ہوکر کم۔ "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" "بہیہ" اور "ڈوبنے والا سورج" کو الگ کر دیجیے کہ یہ کہانیاں تو محض اور صرف علامتیت اور تجریدیت کی اساس پر ٹکی ہوئی ہیں۔ اور جدیدیت کے علم برداروں اور فیشن پرستوں کی بات رکھنے کی حد تک ہیں اور پھر ان کہانیوں سے گدی کے فن کی شناخت تو ہوتی نہیں کہ اصل تو کچھ اور ہی ہے جیسے "خانے تہہ خانے" "اندھے پرندے کا سفر" "امام باڑے کی اینٹ" "منظر پس منظر" "پیاسی چڑیا" وغیرہ۔ چیخوف نے کہا تھا کہ قطعیت اور ایمانداری کے ساتھ سچائی پیش کرنا ہی فکشن کا مقصد ہے۔ گدی نے اسے ثابت کر دکھایا ہے۔ کردار سازی کا کام بیدی کے یہاں بھی ہے اور کرداروں کے عمل اور حرکت سے کرداروں کے نازک گوشوں تک رسائی یا دوسرے لفظوں میں کرداروں کے ساتھ سائے کی طرح لگے رہنا بیدی کا وہ منفرد پہلو ہے جو انہیں دوسروں سے ممتاز کرتا ہے۔ گدی کے یہاں سادہ انداز میں کرداروں کی نفسیات سامنے آتی ہے۔ اور اس فطری انداز میں نہ تو قیاس آرائی ہے اور نہ مبالغہ آرائی۔ کہانی کی رفتار البتہ ان کے یہاں سست ہوتی ہے۔ لیکن اس پروسیس میں آہستہ آہستہ چلتے چلتے سب کردار اپنی فطرت کا بے باک روی سے اظہار کر پاتے ہیں اور کرداروں کو کھلا ہوا اور کشادہ ماحول بھی مل جاتا ہے، جہاں وہ اپنا مکمل طور پر اظہار کر پاتے ہیں۔

پھر ایک عجیب سانحہ یہ ہے کہ آج کے دور میں جب یہ بحث چل پڑی ہے کہ کہانی ہاتھ سے نکلتی ہوئی نظر آتی ہے اور کہانی کا اخراج ہو رہا ہے، اور کہانی کھو گئی ہے یا گم ہو گئی ہے تو ایسی حالت میں اپنی کہانیوں میں گدّی کا دانستہ یا نادانستہ طور پر کہانی کو اس طرح پیچیدہ اور منحنی کر دینا کہ کہانی اب ہاتھ سے نکل گئی ہے اور ایسا لگنے لگے کہ کہانی کے تانے بانے بکھر گئے ہیں اور اسے اب دوبارہ حاصل کر لینا ممکن نہیں اور پھر اس کمزور نقطے سے کہانی کو اس مہارت سے سنبھال لینا کہ تمام بکھرے ہوئے حصے ملنے لگیں اور کہانی زیریں سطح پر اس طرح مل جائے کہ ایسا لگے کہ کہانی تو کبھی بکھری تھی ہی نہیں، کرامت نہیں تو کمال ضرور ہے۔ کہانی کی بازیافت کی ایسی مثال کہیں نہیں ملتی۔ اس لیے کہ تنقید کی سطح پر افسانوں کی بازیافت کی جتنی راہیں لوگ دکھائیں اور جو چاہیں لکھیں مگر کہانی کی سطح پر عملی طور پر اسے کر کے دکھانا کارے دارد کے مصداق ہے۔ کہانی کے پلاٹ کا یہ انوکھا انداز اور کرداروں کو اپنے واقعات بیان کرنے پر یہ قدرت گدّی کے یہاں تو مل جائے گی، مگر ان کے معاصرین میں یہ سعادت کسے نصیب ہو سکی ہے؟ "پرکاشو" "نارو منی" اور "اندھے پرندے کا سفر" میں پلاٹ کا رچاؤ گدّی کے کمال کا ثبوت ہے۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھیے!

> "چمپا نے روی کو لاش کہا تھا، چمپا نے یہ بھی کہا تھا کہ لاش خواہ کیسے ہی عزیز کی کیوں نہ ہو اس سے لپٹ کر گھنٹہ دو گھنٹہ رویا تو جا سکتا ہے مگر اس کے ساتھ زندگی نہیں گذاری جا سکتی، لیکن شانتا کو یہیں اختلاف تھا۔ شانتا کا خیال ہے کہ روی جیسا زندہ انسان اس نے نہیں دیکھا دنیا جو بے شمار مُردوں کا پُر شور گھر ہے وہاں روی ایک بھرپور زندہ انسان تھا۔ شانتا نے روی سے محبت کی تھی اس وقت سے جب روی کی عمر تیئس کے لگ بھگ تھی اور شانتا صرف تیرہ سال کی ناسمجھ بچی۔ اس

نے ایسے ٹوٹ کر بے حال ہوکر ردّی کو چاہا تھا جیسے ردّی نے اپنی بیوی کو چاہا تھا کہ کوئی شانتا کے دل کی بے قراریوں کا حال لکھ دے تو شانتا امر ہو جائے اور شاید لکھنے والا بھی !

[اندھے پرندے کا سفر ۔ غیاث احمد گدّی]

یہ اور اسی قبیل کی کتنی ہی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں مگر اصل بات یہ ہے کہ گدّی نے پلاٹ اور کردار نگاری پر بہت زیادہ توجّہ کی ہے اور بیدی کی طرح کرداروں کا بہ نظرِ امعان جائزہ لیا ہے اور یہ ان کا امتیازی وصف ہے ۔

گدّی کے معاصرین میں ان کے ہم پلّہ نام ہے سُریندر پرکاش ! سُریندر پرکاش کی کہانی "بجوکا" پر کچھ لکھنے سے پہلے اس کہانی کا ذکر بھی کروں گا جو مجھے سُریندر پرکاش سے قریب نہیں کرتی یعنی "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" سُریندر پرکاش کا کہنا ہے کہ ہم اپنی زندگی کو اپنی زندگی سمجھ کر نہیں جی رہے ہیں ـــــــ ہم مجبور ہو گئے ہیں ہمیں اپنی زندگی اپنی نہیں لگتی ۔ اپنے ہی ڈرائنگ روم میں بیٹھے یہ سمجھ رہے ہیں کہ یہ دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم ہے ۔ مگر میری رائے میں اس مسئلے اور اس خوبصورت موضوع کو لے کر چلنے کے باوجود سُریندر پرکاش اس کے ساتھ انصاف نہ کر سکے اور یہ کہانی ہیئت پسندی، داستانوی فضا اور تجریدیت کی نظر ہو گئی ۔

ویسے اس طویل کہانی کا خلاصہ کم سے کم لفظوں میں یوں ہوتا ہے کہ !

" وہ ایک کشادہ مکان کے پھاٹک پر رکا ۔ خاموشی میں اس کی آواز گونجی ۔ داندیزی دروازے نے باہیں پھیلا کر خیر مقدم کیا ۔ ڈرائنگ روم کی آرائش سے اس نے اندازہ کیا کہ یہاں کا رہنے والا خوش سلیقہ آدمی ہوگا ۔ اور دونوں گرم جوشی سے ملیں گے ۔ اس نے گل دان کو چھوا اور اپنی انگلیوں پر اس کی خنکی محسوس کی اور آتش دان کے سیاہ مرمر کی دھاریوں کے صحرا میں خود کو ڈھونڈنے لگا ۔ ایک تصویر اس کے ہاتھ لگنے سے

گر گئی ۔ اس میں ایک آدمی گود میں ایک ننھی سی بچی کو اٹھائے ایک عورت
کے ساتھ مسکرا رہا تھا۔ اُسے یاد آیا کہ یہ تصویر کبھی کھنچوائی تھی ۔
برآمدے سے کسی کے لاٹھی ٹیک کر چلنے کی آواز آ رہی تھی۔ مسلسل ،
باقاعدہ ، اس نے محسوس کیا کہ یہ سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے اور
باہر برف گر رہی ہے ۔ لیکن کھڑکی سے ہاتھ باہر نکالا تو برف نہیں تھی
وہ تنہا محسوس کرتے ہوئے غم زدہ سا ہو گیا۔ اتنے میں اس کے
ذہن سے ایک سانپ نکلا۔ اور اپنی تیز تڑپتی ہوئی زبان نکالے
ہوئے بیڈ روم میں چلا گیا۔ یہاں ایک عورت نے انگڑائی لی۔
اور ایک بچی کھیلتی ہوئی نظر آئی ۔ لاٹھی ٹیکنے کی آواز پھر آنے لگی ۔
برآمدے میں ایک اندھا آدمی لاٹھی کے سہارے چل رہا تھا۔ اس
نے اُسے روکنا چاہا لیکن وہ برآمدے کے موڑ سے نکل گیا۔ اس
نے سوچا کاش ڈرائنگ روم کی سب چیزیں اس کی ہوتیں ۔ لیکن اس کا
وجود اُسے قالین پر اوندھا پڑا ہوا محسوس ہوا اور وہ رونے لگا۔ لاٹھی کی
آواز پھر آئی ۔ اس نے بوڑھے کو لپک کر پکڑنے کی کوشش کی لیکن ناکام
رہا۔ برآمدے کے پاس کانسے میں ڈھلا ہوا ایک بوڑھا ناریل پی رہا تھا ۔
اس نے چاہا کہ وہ بھی اسی طرح اطمینان سے بیٹھ کر ممتا کو پیتا رہے
لیکن جواب ملا کہ کانسے میں ڈھلنا پڑے گا۔ وہ سوچنے لگا کہ ایک
بپھرے ہوئے سمندر ، ریت اڑاتے ہوئے صحرا اور برف باری کے
طوفان میں اکیلا انسان کیا کر سکتا ہے ؟ وہ دل ہی دل میں اس چیز
کو گالی دینے لگا جو یہ سب سوچتی ہے لیکن نظر نہیں آتی ۔ وہ ایک
خوش سلیقہ آدمی سے ملاقات کے انتظار میں تھا کہ آواز آئی چلو اب
دیر ہو رہی ہے ۔ وہ ڈرائنگ روم کی چیزوں کو للچائی نظروں سے دیکھنے

لگا۔ آواز بھرآئی۔ یہ سب تمہارا ہی تھا مگر اب مہلت نہیں۔ وہ کسی انجانی چیز کے کھوجانے کے احساس سے پھوٹ پھوٹ کر رونے لگا۔ بے بس ہوکر اس نے کہا" اگر کوئی کمزور بے مہار اکشتی ساحل سے آلگے تو سمجھنا کہ وہ میں ہوں "

[دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم ۔ سُریندر پرکاش]

شام ہوتے ہی مکان میں داخل ہونا یہ اداسی کی علامت ہے ۔ ڈرائنگ روم کی سجاوٹ، مادی آسائش اور آرام طلبی کی علامت ۔ آتش دان میں راکھ کا بجھ جانا قدروں کے زوال اور یقین کی کمی کی علامت ہے، گل دان کو چھونے سے خنکی کا احساس، سرد مہری کی علامت ہے، عورت، مرد، اور بچّے کی تصویر خوش وخرّم گھریلو زندگی کی علامت ہے ۔ برآمدے میں لاٹھی کے سہارے باقاعدگی سے آنے جانے والا آدمی وقت کی علامت ہے جو کبھی گرفت میں نہیں آتا ۔ سُرخ زبان والا سانپ جنس کی علامت ہے اور اس کے بعد سانپ کا تیزی سے بیڈ روم میں چلا جانا اور عورت کا انگڑائی لینا، جنسی لذتیت کی علامت ہے۔ کانسے میں ڈھلے ہوئے انسان کا اطمینان سے تمباکو بینا زندہ رہنے کی علامت ہے لیکن ان علامتوں کے جنگل میں کہانی کھو گئی اور رہ گئی تشریح جو بقدر پیمانۂ تخیّل بدلتی رہے گی ۔ اب اس ڈرائنگ روم کو جدید معاشرے کی علامت بنالیا جائے تو یہ پوری کی پوری کہانی علاحدگی یا Alienation کے احساس سے متاثر ہوکر لکھی گئی ہے لیکن آخر میں یہ کہہ کر کہ " اگر کوئی کمزور نحیف، بے سہارا کشتی ساحل سے آلگے تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں" اس اُمید کا اظہار کیا گیا ہے کہ ممکن ہے مستقبل میں جدید معاشرے کو کھوئی ہوئی اپنائیت مل جائے۔

ضد کی بات تو بالکل دوسری ہے کہ تب کھرا کیا کھوٹا کیا ؟ لیکن جو معقول ہیں اور جن کے اندر ضمیر کی آواز اب بھی باقی ہے، انہیں ادبی دیانت داری سے

اس سوال کا جواب تو دینا پڑے گا کہ نیا افسانہ نگار اپنی ذات سے وفاداری اور غیر ذات سے قطعیت سے انکار کے باوجود' ذات کی قید سے' ذات کے خول یا حصار سے باہر نکل کر پھٹی پھٹی آنکھوں سے اپنے گرد و پیش ہی سہی دیکھتا کیوں ہے؟ اور یہ عجیب سی حیثیت کیسے وجود میں آگئی کہ شاہراہوں کے پیڑ کٹتے ہیں تو اُسے ایسا لگتا ہے کہ کلہاڑیوں کا وار اسی کے جسم پر ہو رہا ہے۔ ظاہر ہے اُسے اپنی آسائش پر خطرہ منڈلاتا ہوا نظر آتا ہے تو پھر سماجی شعور سے تجریدی عمل کے نتائج وابستہ نہیں کیے جا سکتے تو پھر پہلے تو حالات پیدا کیے جائیں گے پھر ان پیدا شدہ بلکہ پیدا کردہ حالات کے اسباب و علل پر غور کیا جائے گا۔ اب رہی بات لایعنیت کی۔ تو جدیداُدبا اور شعراء کا ایک محض چھوٹا سا گروہ ہے۔ جو بڑی شدت سے لایعنیت کا اشتہار اور پروپیگنڈہ کر رہا ہے۔ یہ اصل میں ایک تحریک کم اور سازش زیادہ ہے۔ اس گروہ نے اپنی کمزوریوں کو ایک تنظیم کی شکل دے دی ہے۔ اور منظم انداز سے فنی کمزوریوں سے شہرت حاصل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یہ لوگ انسانی اور اخلاقی پستیوں کو منظم فلسفہ بنا رہے ہیں اور سازش تو یہ ہے کہ علامت نگاری کی صالح روایات کو پیروں تلے روند کر ابلاغ و ترسیل اور ابلاغ کے سفاک قتل کی سازش کر رہے ہیں۔ کیا ان کی نظر اتنی محدود ہے کہ وہ تمام چیزوں کو صرف ٹکڑے ٹکڑے کر کے دیکھ سکتے ہیں؟ کیا وہ ان منتشر اجزا کی ترکیب یا ترتیب سے زندگی کے مجموعی پس منظر کا بہ نظرِ امعان مطالعہ نہیں کر سکتے؟ کیا افسانہ نگاری اب اتنی حیاتی ہو گئی ہے کہ خود اپنی ہی ذات کے ریزوں سے مسخ شدہ حیثیت حاصل کیے بغیر دو قدم بھی نہیں چل سکتی؟ ہم ایک روحانی اور مادی کشمکش کے دور سے گذر رہے ہیں اور ایسے پر آشوب دور میں' جب زبان' اخلاق' ادب و تہذیب سب کے سب سنگین خطرات سے گذر رہے ہیں۔ ایسی بے بسی' بے چارگی اور کس مپرسی کے عالم میں

یہ لوگ کوئی حل تو کیا پیش کرتے کہ اک حرفِ تسلّی بھی پیش کرنا انہیں گوارا نہیں کہ یہ خود بھی انتشار کے داعی اور علم بردار بن چکے ہیں اور ان کے پاس توہمات کے سوا کچھ رہ بھی نہیں گیا ہے کہ انہیں نہ تو حقیقتیں نظر آتی ہیں اور نہ حقیقتوں کا التباس Illusion

مجھے کہنے دیجیے کہ حقیقت کا تصور خواہ کتنا ہی محدود کیوں نہ ہو ایک تہذیبی بنیاد کے بغیر وجود میں آ ہی نہیں سکتا۔ اور دنیا کی کوئی تہذیب بھی انسان کی زندگی کو الگ کر کے وجود نہیں بنا سکتی۔ کہ آج جب کہ انسان نئی تعلیم حاصل کر کے نئی زندگی کی تعبیر میں مشغول اور منہمک ہے تہذیبی صورتِ حال انسانی کوشش کی شعوری سطح تک پہنچ چکی ہے لیکن کچھ نئے افسانہ نگار، علم کی سطح پر، شعور کی سطح پر دیکھنا ہی نہیں چاہتے کہ انہیں لاشعور کے اندھیروں میں روشنی نظر آتی ہے فن تو اسے کہتے ہیں جو پائیدار ہو لیکن پائیداری کا انحصار بہت حد تک تہذیبی صداقتوں اور معروضی حقیقتوں پر ہے لیکن ان عوامل کا فن کارانہ شعور اور ادراک ضروری ہے۔ سچائی ہمیشہ سے جانب دار رہی ہے۔ نئے افسانہ نگاروں کی بیان کردہ سچائی واقعی ہے کہ نام نہاد؟ اگر واقعی ہے تو اس کی طبقاتی بنیادیں کیا ہیں؟ دراصل ایک بڑی ذہنی اور سماجی تحریک ہمارے سامنے ہے۔ نئی سمتوں کا شعور ان سے ابھر تو سکتا تھا مگر جہاں چاہ ہو راہ بھی وہیں نکلتی ہے۔

ان دنوں جب جدیدیت کی تحریک زوروں پر تھی تو ترقی پسند ادب پر تابڑ توڑ حملے کیے جاتے رہے لیکن حملہ کرنے والے نقادوں کو انقلابی تحریک سے کوئی واقفیت تو تھی نہیں۔ اس لیے جیسے جیسے ترقی پسند تحریک کے اثرات گہرے ہوتے گئے، نقادوں کے تعصب کی شدت میں کمی ہوتی گئی اور وہی ادب برقرار رہ سکا جو یا تو زندگی آموز تھا یا پھر زندگی آمیز۔ اس داستان کا دلچسپ بلکہ انتہائی دلچسپ پہلو تو یہ ہے کہ وہ شعراء اور ادبار جو ترقی پسندی کے عروج سے بیزار تھے اور کسی نہ کسی دوسرے دبستان کی تشکیل میں مصروف بھی تھے یا کسی نہ کسی دوسرے

دبستان سے تعلق رکھتے تھے ۔ بعد کو اسی انداز کی تخلیقات پیش کرنے لگے جو ترقی پسند دل کے مخصوص انداز سے وابستہ کی جا سکتی ہیں سامنے کا نام ہے ۔ سریندر پرکاش کہانی :"بجوکا"۔

افسانہ نگار کا خمیر جس مٹی سے اٹھا ہے وہ افسانے بھی اسی خمیر سے گوندھتا ہے اور اسی مٹی میں اس کا فن سجتا ہے ۔"بجوکا" پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے ۔ میں اسے ایک شاہ کار تخلیق تسلیم کرتا ہوں مگر اس شرط کے ساتھ کہ یہ کہانی واقعی اسی مٹی سے گوندھی گئی ہے جس مٹی سے خود افسانہ نگار وجود میں آیا ہے ۔ انور سدید کا یہ اقتباس بے حد اہم ہے کہ :-

"سریندر پرکاش جدید افسانے کی ایک معتبر آواز ہے ۔ اس کا افسانہ "بجوکا" پڑھ کر سب سے پہلے یہ احساس جاگتا ہے کہ فیصل آباد (لائل پور) کے دیہات جنہیں سریندر پرکاش نے ۱۹۴۷ء میں چھوڑا تھا اب تک اسے Haunt کر رہے ہیں ۔ چنانچہ "بجوکا" میں یہ دیہات اپنے ثمرات کے ساتھ سریندر پرکاش کے لوحِ دماغ پر اُبھرتے ہیں تو صاف نظر آتا ہے کہ وہ درحقیقت خود اپنی ہی ذات کو تلاش کر رہا ہے اور اپنی جڑوں کے ساتھ اس مٹی میں آسودہ خواب ہونا چاہتا ہے ۔ بجوکا میں چوکیدار کی علامت بڑی معنی خیز ہے یہ کردار کسی نشاۃ کو جنم نہیں دیتا بلکہ ایک تلخ حقیقت کو صداقت سے بیان کر دیتا ہے ۔ سریندر پرکاش کی یہ علامتی کہانی اپنے دامن میں دیہاتی زندگی کے متعدد زاویے اور بے شمار معنی سمیٹے ہوئے ہے ۔

تاہم اس نے معانی کو علامتی دھند میں گم نہیں ہونے دیا ۔ دیہات کی کھُلی فضا، ہوری اور اس کے بچوں کی مسرتیں، فصل پکنے کی خوشی، ڈھیرے ڈھیرے تھل کے آگے بڑھنے کا خوف، اپنی ذات کے تحفظ

کا احساس، بجوکا کے وجود سے جنم لیتی ہوئی درانتی اور چوپال کا فیصلہ یہ سب کثیر الاصلاع موضوعات ہیں جنہیں سریندر پرکاش نے بڑی خوبی سے ایک ہی افسانے میں پیش کر دیا ہے۔ میرے خیال میں اردو افسانے میں بالعموم اور دیہات کی پیش کش میں بالخصوص علامت کا اتنا ہوشمندانہ استعمال پہلے کبھی نہیں ہوا۔ چنانچہ بجوکا "ان معدودے چند افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے جنہوں نے دیہات کی پیش کش کے روایتی انداز میں انقلابی تبدیلی کی"۔

[اردو افسانے میں دیہات کی پیش کش۔ انور سدید صفحہ ۱۰۳]

بجوکا میں تجریدی اور استعاراتی نظام ہے کہ نہیں، اسے الگ کر دیجیے کہ بات کچھ بھی نہیں اور بات اتنی سی ہے کہ سریندر پرکاش نے نئی فہم کو علامت بنا کر پریم چند کے تخلیق کردہ کردار ہوری کی از سر نو دریافت کی ہے۔ کہ بجوکا کے بے جان ڈھانچے میں زندگی کا کلبلانا پھر اس بے جان وجود کا زندہ ہو جانا اور اس میں سے درانتی کا نکل آنا اور اپنے حصے کی چوتھائی فصل کاٹنا اصل میں استحصال کی بدلی ہوئی شکل کی علامت ہے۔ لیکن خود سریندر پرکاش کی ہی کہانی "رونے کی آواز" میں نہ تو علامتی اور استعاراتی نظام ہے اور نہ ہی تجریدیت۔ پھر اس میں کوئی وسعت اور دروں بینی بھی نہیں کہ یہ محض اور صرف ایک اندرونی اور داخلی تجربہ ہے جس پر خارجی حالات کا گہرا اثر ہے۔ ویسے "رونے کی آواز" سریندر پرکاش کی اچھی کہانی ضرور ہے۔

جوگندر پال ——

کا معاملہ یہ ہے کہ ان کے افسانوی ادب میں مقام حاصل کر لینے سے جو عجیب سی روح پڑی وہی اہم ہے۔ کہ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ جوگندر پال نے افسانوں کو بہت حد تک اس کی ابتدا اور اس کے آغاز پر ہی مرکوز اور مرتکز کر کے رکھ دیا۔ کہ ایک طرح سے دیکھیے تو کہانی اپنے آغاز اور اپنی ابتدا پر ہے مکمل ہو جاتی ہے

اور دوسری طرح سے دیکھیے تو ایسا لگے کہ جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے ویسے ویسے پال کے افسانے کی ابتدا وسیع ہونے لگتی ہے۔ اور پھیلنے اور پھیلنے لگتی ہے۔ ساتھ ہی ساتھ کہانی میں "تلازمۂ خیال" پر پکڑ مضبوط ہونے لگتی ہے پھر اچانک کہانی کا فریم ٹوٹ جاتا ہے اور کہانی اس ٹوٹتے ہوئے فریم سے باہر نکلتی ہے پھر باتی کی کہانی ہی کیا ہے۔ بس بیان کا خاص انداز۔ اس نئے اور تیکھے ٹریٹ منٹ نے نئی کہانیوں کو ایک بہت بڑی تبدیلی سے روشناس کرایا لیکن اس راہ پر چل کر اکثر لوگ بھٹک گئے جب کہ پال صرف کہیں کہیں بھٹکے اور بہت جگہوں پر اپنی فن کاری کا جوہر دکھا گئے۔ "چہار درویش" "ہرامیے" "باہر کے بھیتر" "رامائن" "عمود بے محاورہ" "رسائی" "باز یافت" "کچھوا" اور "آمد و رفت" وغیرہ جیسی کہانیاں اس بات کا ثبوت ہیں کہ پال کا فن متنوع اور رنگا رنگ ہے۔ رسائی اور باز یافت میں افسانہ نگار بہت حد تک دھرتی سے جڑا ہوا ہے۔ کرداروں کے واسطے سے خود تک اور پھر اپنی ذات کے توسط سے کرداروں تک پہنچنے کی کوشش انہیں منفرد بناتی ہے۔ لیکن اسی چکر میں اکثر کرداروں نے اپنی پہچان گنوا دی ہے کہ ایک مسئلہ جوگندر پال کا یہ بھی ہے کہ ان کے یہاں کہانیوں میں فلسفیانہ انداز بہت ہوتا ہے اور ان کے اکثر تخلیق کردہ کردار فلسفے کی گتھیوں میں الجھے ہوئے ہیں یہ کردار فلسفے بگھارتے ہیں اور عملی سطح پر صفر ہیں۔ "لیکن" کی بیشتر کہانیاں اسی معیار پر قائم ہیں۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھیے۔

> "دماغ پر زور ڈال کر یاد کرو دوستو، ہم یہاں کب آئے؟
> نہیں دماغ پر زور مت ڈالو، ورنہ ٹوٹ جائے گا
> ہاں ہمیں اس سے کیا کیسے آئے۔ یہاں ہیں تو ظاہر ہے یہاں آئے ہوں گے۔
> لیکن کیا تمہیں یقین ہے کہ آئے ہم ہی تھے۔؟
> آیا کوئی بھی ہو، پر ہم ہم ہی ہیں تو ظاہر ہے ہم ہی آئے ہوں گے۔

لیکن آنے والے تو چلے جاتے ہیں، ہم ہی کیوں رہ گئے۔؟
کیوں کہ ہم نے ڈوبنے سے بچنے کا سامان کرلیا ورنہ ہم بھی کوچ کر گئے ہوتے۔"
(چہار درویش۔ جوگیندر پال)

یہ فلسفیانہ طرزِ بیان اور یہ کہانی کا عجیب و غریب مکالماتی انداز یقیناً قابلِ غور ہے کہ دونوں ہی کردار فلسفے کی زبان میں محوِ تکلم ہیں۔ بہر حال اس کے باوجود جوگیندر پال کا مطالعہ وسیع اور مشاہدہ گہرا ہے۔ "بازیچۂ اطفال" ان کا خوبصورت افسانہ ہے اور بسا اوقات ان کی علامتیں کہانی میں اس طرح پیوست ہو جاتی ہیں کہ ان کی وضاحت میں کچھ خاص دشواری نہیں ہوتی۔

جوگیندر پال کے علاوہ دو[۲] نام اور بھی نکل آتے ہیں اور ایسے نام جن کو اس طور پر ان کے معاصرین میں شامل کیا جاسکتا ہے کہ ان کی افسانہ نگاری کا دور بھی کم و بیش وہی ہے جو کہ جوگیندر پال کا کہا جاسکتا ہے۔ یہ نام ہیں رام لعل اور انور عظیم۔ یہ دونوں ہی افسانہ نگار میری رائے میں کرشن چندر سے بے حد متاثر ہیں۔ لیکن جب جدیدیت کی رو چل پڑی اور اکثر و بیشتر افسانہ نگار بہہ نکلے۔ تب بھی ان دونوں نے توازن برقرار رکھا۔ کہ نہ تو یہ دونوں جدیدیت کا ساتھ دینے والوں کی بھیڑ میں شامل ہو گئے اور نہ ترقی پسندوں کی تحسین تک ہی محدود رہے۔ رام لعل نے نسبتاً زیادہ لکھا ہے "چاپ" "ننھا خدا" "ایک حیرت زدہ لڑکا" "اکھڑے ہوئے لوگ" وغیرہ۔ یہ سب کہانیاں واقعی قابلِ التفات ہیں۔ مگر رام لعل کا مسئلہ یہ ہے کہ انہوں نے بے شمار کردار تخلیق کیے ہیں لیکن اس کے باوجود انہوں نے کسی بھی کردار پر بھرپور توجہ نہیں دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے تخلیق کردہ کردار اکثر ان واقعات کی رو میں بہہ گئے جن میں انہیں ابھرنا تھا کہ اصل بات تو یہ ہو گئی کہ واقعہ خود کردار بن گیا۔ اور کردار ایک ضمنی اور اضافی حیثیت کی طرح کا ہو کر رہ گیا۔ لیکن اس کے باوجود "اکھڑے ہوئے لوگ" ان کی کامیاب کہانی ہے

اور نئے افسانہ نگاری میں ایسی مثالیں نایاب نہیں تو کم یاب ضرور ہیں۔ ذرا اس اقتباس کو دیکھیے۔!

"میں نے سر گھما کر دیکھا۔ وہ اشوک تھا۔ ٹائٹ کیپ لگائے، بدن پر چمڑے کی جیکٹ اور ڈرین پائپ۔ اس کی ذرا ذرا بڑھی شیو۔ اس کے ہونٹوں کے درمیان سگریٹ پھنسی ہوئی۔

ممی آپ"

مجھے دیکھ کر وہ واقعی حیران نظر آیا۔

وہ اتنے سویرے سڑک پر کیوں گھوم رہا ہے؟ یقیناً اسے میری آمد کی کوئی اطلاع نہیں ہو سکتی۔ اس کا رخ بھی اپنے گھر کی طرف ہے یعنی وہ اس عورت کے پاس لوٹ رہا ہے۔ میں سمجھ گئی جیسا سروج نے لکھا تھا۔ چند لمحوں تک میں نے اسے کوئی جواب دینے سے خود کو روکے رکھا۔ اس کی طرف غور سے دیکھتی رہی جب آدمی کسی بات کی شکایت کرنے کے لیے حق بجانب ہوتا ہے تو وہ اپنے اندر کافی جرأت بھی پیدا کر لیتا ہے۔ میں بھی تو پوری جرأت سے اس طرف دیکھ رہی تھی۔ میری بیٹی میں اگر کچھ خامیاں ہیں تو ان کا بدلہ لینے کا یہ کون سا طریقہ ہے۔؟

کیا سروج نے آپ کو لکھا تھا؟ وہ ابھی تک اچانک میری آمد کے بارے میں سوچ رہا تھا۔"

(اکھڑے ہوئے لوگ۔ رام لعل)

انور عظیم نے نسبتاً کم لکھا ہے اور انہیں وہ اہمیت بھی نہیں دی گئی جو انھیں ملنا چاہیے تھی۔ جب کہ انور عظیم ان اہم افسانہ نگاروں میں ہیں جنہوں نے ابتداء میں تو کرشن چندر سے متاثر ہو کر افسانے لکھے ہیں مگر بعد کو متوازن انداز سے

ی روایت کو بھی سمیٹ لیا ہے۔ اُن کے یہاں افسانوں میں پلاٹ اور اس پلاٹ کا فکر سے رچا ہوا انداز ملتا ہے۔ اور وہ ایک افسانہ نگار ہی نہیں ایک طرزِ احساس کا معتبر نام بھی ہے۔ اپنے طرزِ احساس کو افسانوں کے پیکر میں قوی تر پیش کرنے کی روش کا نمائندہ نام۔ ان کے افسانوں میں چھوٹے چھوٹے جملے اور فقرے ہوتے ہیں مگر ان کو جوڑ جوڑ کر وہ چھوٹی سی مکمل اور رنگین تصویر بنا لیتے ہیں۔ "قصہ ایک ات کا" "کرِ دھکتی چٹان" "قصہ دوسری رات کا" اور "ٹھنڈی سُرنگ" وغیرہ تجریدی کہانیوں سے الگ ہٹ کر بھی دیکھیے تو "درد کا کوئی ساحل نہیں" "اونگھتی ڈیوڑھی" "جاگتے کھیت" "سات منزلہ بھوت" وغیرہ جیسی کہانیاں انور عظیم کی صحیح پہچان کے لیے پیش کی جا سکتی ہیں۔

"جب شام گہری ہوئی اور شہر کی روشنیوں نے اچانک آنکھ کھول دی تو ہر چیز اندھیرے میں ڈوب گئی۔ شہر تھا یہ رنگوں کا۔ سارے رنگوں کا رنگ ایک تھا۔ جب رنگوں کا رنگ اُڑا تو شام ہوئی۔ اور روشنیوں نے آنکھ کھول دی۔ ساری آنکھیں اندھی تھیں۔ ساری آنکھوں کا رنگ ایک تھا۔ ساری آنکھوں سے ایک ہی رنگ رِس رہا تھا۔ پیلا گندھکی، زہریلا، پیپ جیسا۔ شہر کے بیچوں بیچ دھند لکے میں سرگوشیوں کے درخت دم سادھے کھڑے تھے۔ درختوں کی کالی ٹہنیوں پر پتیوں کی جگہ انسان کے دل اُگے ہوئے تھے جو آہستہ آہستہ ہل رہے تھے یا شاید چپکے ہوئے تھے۔ بلا شک کی زبانوں کی طرح درخت اٹھتے تھے اور بیٹھتے تھے۔ اور ایک دوسرے کے کان میں کچھ کہتے تھے۔ ان کی آوازیں پہاڑوں سے ٹکراتی ہوئی گونجتی تھیں۔ تالیاں سی بجتی تھیں۔ ترتر..... شہر کی [illegible] آبادی گیدڑوں کی تھی۔ گیدڑ ہو ہو کر رہے تھے۔ مگر مچھ آنسو

بہا رہے تھے۔ چیخیں بڑی بھیانک تھیں۔ مگرمچھ اپنے آنسوؤں کے کالے
دریا میں تیر رہے تھے۔ جن پر جگہ جگہ سگنل جیسی ہری، لال آنکھیں
جلتی بجھتی رہتی تھیں۔ مگرمچھوں کے اژدہا نما دھڑوں سے کالی
بجلی کی کالی لہریں اٹھ رہی تھیں۔ درخت سہمے ہوئے تھے ۔۔
سرگوشیوں کی آنکھیں بند تھیں۔ مگرمچھ کے آنسوؤں کے دریا
چڑھے آ رہے تھے۔ اندھیرا اُمنڈ رہا تھا۔"

(قصہ دوسری رات کا۔ انورعظیم)

یہ اور اسی قبیل کی کتنی ہی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں جو انور عظیم کے فن کی
شناخت کراتی ہیں۔

بل راج بین را نے افسانے بھی لکھے ہیں۔ یہ اور بات کہ بین را نے افسانے
لکھنے کے علاوہ اور کبھی کبھی افسانے لکھنے کے بجائے خالی خالی پروپگنڈے بھی کیے
ہیں۔ اور بہت زیادہ کیے ہیں۔ ان کے یہاں تخلیقی اپج بہت ہے۔ افسانوں
میں بیانیہ انداز بھی انھیں حاصل ہے۔ مگر اکثر افسانوں میں کسی ایک منظر کو
لے کر چلنا اور محض اور صرف اسی کی منظر نگاری کرتے چلے جانا، اور پھر شاعرانہ اندازِ
بیان اختیار کرکے افسانوں کو ان کی حدود سے تجاوز کرا دینا ان کے
فن کے لیے مضر ہے اور ان کی شخصیت کے لیے بھی ۔۔ ایک مشکل اور بھی ہے کہ
افسانوں کی تکنیک میں ایسے تجربے Experiments کرتے چلے جانا، جن سے
افسانے اپنی نثری خصوصیات سے مبرّیٰ ہو جائیں کسی خوش امکان صورت کو جنم نہیں
دیتا۔ بہر حال! "ماچس" ان کی ایک اچھی کہانی ہے اور ان کی صحیح پہچان بھی "ماچس"
سے ہی ہوتی ہے۔ لیکن "آخری کمپوزیشن" وغیرہ میں صرف تکنیکی تجربے ہیں۔ ان
کے اس عجیب انداز کی ایک عجیب سی مثال دیکھ لیجیے!

• کرسی کے لیے بہت لمبے بازوؤں پر پڑے ہوئے بازدگری ہوئی

ہتھیلیاں، اور گری ہوئی انگلیاں کرسی کی۔ اونچی بہت اونچی پشت سے
جڑی ہوئی اونچی پشت اور اونچی، تنی ہوئی گردن۔ زمین کی
جانب سیدھی لٹکی ہوئی لمبی ٹانگیں۔ ننگے پاؤں۔ ذہن خالی، دل
کی دھڑکن خاموش۔ نبض کی رفتار تھمی۔ مسافروں کے کام کاج
بند۔ وہ ساکت بے جان جسم۔
اور آنکھیں زندہ آنکھیں۔ بے جان جسم اور زندہ آنکھیں۔ زندہ آنکھیں
اور بے جان جسم۔ کون کس کی زندگی اور کون کس کی موت۔؟
مغرب کی جانب رُخ کیے ہوئے کرسی میں مقید ساکت۔ اور بے
جان جسم ساکت اور بے جان جسم میں مقید زندہ اور روشن آنکھیں۔
آنکھوں کے سامنے۔ آنکھوں کے سامنے آئینہ۔ (کتاب؟) آئینہ؟!
شمال کی جانب، شمال کی آخری حد تک آئینے کی دیوار!
آسمان کی جانب، آسمان کی انجانی بلندیوں تک آئینے کی دیوار۔!!!
آنکھوں کے سامنے آئینہ۔
آئینہ، اُجلا، صاف، شفاف۔
میں نے سگریٹ سلگایا۔"

(کمپوزیشن پانچ۔ بلراج مین را)

اسے آپ زبان وبیان کا حسن کہیں گے۔؟ یا زبان وبیان کا ایک عجیب وغریب تجربہ؟ یہ جو کچھ بھی ہو کہانی نہیں ہے۔ اور مجھے کہانی چاہیے میں کہانی شوق سے پڑھتا ہوں لیکن زبان وبیان کے ایسے خوشنما بلکہ بدنما تجربے مجھے متاثر نہیں کر سکتے۔ مین را نے جس طرح "ماچس" میں ماچس کو زندگی کی معنویت کی تلاش کی علامت بنا کر پیش کیا تھا یا پھر جس طرح "ریپ" میں ایک سڑک "دی مال" کو علامت بنا کر، اسے ایک مشخص کردار بنا دیا تھا وہی علامتی اور تجریدی انداز

وہی جھنجھلاہٹ اور وہی منفی رُجحان میں تخلیقی اظہار کی صداقت کا احساس ہوتا تو وہ نئی افسانہ نگاری کے ماتھے کا جھومر ہوتے ۔ مگر اس کمپوزیشن بازی کے چکر میں وہ نئی کہانیوں کے زوال پذیر رُجحان کی علامت بن گئے ۔ نقادوں سے گٹھ جوڑ کرکے تحسین باہمی کر لینے سے ایک بار تو آدمی چکر میں آ جاتا ہے ۔ لیکن بار بار نہیں — اور ایک ذہین اور فہیم طبقہ ہمیشہ رہا ہے جو کھرے اور کھوٹے کی پرکھ کر لیتا ہے اور یہ طبقہ ہمیشہ رہے گا ۔

قاضی عبدالستار اُن معدودے چند افسانہ نگاروں میں ہیں جنہوں نے اکثر سطحوں پر موضوع کے ساتھ پورا پورا انصاف کیا ہے ۔ "پیتل کا گھنٹہ" ان کی ایک اچھی تخلیق ہے ۔ موضوع یہ ہے کہ ایک غیرت مند میزبان اپنی ریاست کی آخری نشانی بھی فروخت کر کے ریاست کی یاد سے بھی دست بردار ہونا گوارہ کر لیتا ہے مگر اپنی روایتی مہمان نوازی سے اور تہذیبی فرائض کی تکمیل میں کوتاہی کرنا گوارہ نہیں کرتا ۔

عابد سہیل کی اکثر کہانیاں تاثر کے وحدت سے انکار کی صورت ہیں ۔ ان کا انداز بیان شگفتہ ہے اور جگہ جگہ دکھتی رگوں کو چھو لینے کی عادت انہیں اپنے معاصرین سے ممتاز کر دیتی ہے ۔ "سب سے چھوٹا غم" کی اکثر کہانیاں خوبصورت ہیں ۔ اور کم و بیش یہی بات "سوا نیزے پر سورج" میں بھی ہے ۔ کہ وہاں بھی سماج کی دکھتی رگ پر ہی انگلی رکھی گئی ہے ۔

اقبال مجید اور اقبال متین دو ایسے منتخب نئے افسانہ نگاروں کے اسمائے گرامی ہیں جو پروپیگنڈے سے گریز کرتے ہیں ۔ لفاظی اور فلسفیانہ انداز فکر سے پاک اور صاف زبان استعمال کرنا ان کا نمایاں وصف ہے ۔ اقبال مجید ایک حساس اور فہیم افسانہ نگار ہیں ۔ اُن کے افسانوں میں تبدیلیاں بہت ہی سُرعت رفتار سے وجود میں آتی ہیں ۔ "ٹیلی فون" اور "بوڑھا نظام" میں کہانی کی فضا اور اس کا

پس منظر ان کی بعض دوسری کہانیوں مثلاً "مفاہمت" "دو بھیگے ہوئے لوگ" اور "پوشاک" سے مختلف ضرور ہے۔

اقبال مجید کی ایک صفت یہ ہے کہ وہ موضوع پر زور دیتے ہیں۔ جس موضوع کو بھی وہ لیں گے اُن پر اُن کی گرفت سخت ہوتی جائے گی۔ اور جو بھی کردار وہ لے لیں گے وہ کردار اسی موضوع سے پیدا ہوگا۔ اور اسی موضوع کی بانہوں میں پلے گا اور بڑھے گا۔ "دو بھیگے ہوئے لوگ" کے بعد "مفاہمت" نئی شہری زندگی کے مسائل اور موضوع پر لکھی گئی اچھی کہانی ہے۔ "پوشاک" ایسے دور کی کہانی ہے جب ملک میں بہت حد تک سختی اور زیادتی کی جا رہی تھی۔ اچھے اچھے افسانہ نگاروں اور شاعروں نے اپنے قلم گروی رکھ دیے تھے۔ ایسے نازک اور سنگین دور میں اقبال مجید نے اینڈرسن کے بادشاہ کو علامت بنا کر ایک خوبصورت اور تیکھا ٹریٹ منٹ دے کر "پوشاک" جیسی کہانی لکھی۔ اور یہ ثابت کر دکھایا کہ نیا افسانہ نگار بھی ضمیر کی آواز سنتا ہے۔

اقبال متین کے افسانوں کی چمک دمک نکھرے سے ہے۔ "مُڑا ہوا البم" "گریو یارڈ" "پرچھائیاں" اور "تار تار" میں موضوع سے اظہار ہے۔ اور توازن اور اعتدال ہے۔ نرمی ہے اور زندگی کا ایک سنبھلا ہوا رویہ ہے۔ "آگہی کے ویرانے" نئے ہندوستان کے ان لوگوں کی کہانی ہے جو اپنی راہ نہیں جانتے۔ "مزبلہ" میں کرداروں کی نزدیکیاں، جدائی کے غم کو دور نہیں کر سکتی ہیں۔ اور یہ نازک سی بات اس کہانی کی جان ہے۔

"لکڑی کا آدمی" کا یہ اقتباس دیکھیے اور سوچیے کہ اقبال متین کا فن جب اپنی بلندیوں کو پہونچتا ہے تو عروج کی کون سی منزل سر کر لیتا ہے۔

"ایک وقت جب وہ رات گئے گھر لوٹا تو خلاف معمول سارا گھر اس کے بیوی بچے، بڑی بوڑھیاں سب ہی نووارد کو گھیرے ہوئے

ہنسی مذاق میں خوش تھے۔ وہ گھر کے ماحول کو دیکھ کر سمجھ گیا کہ آنے والا کون ہے۔ یہ اس کے لیے نئی بات نہیں تھی۔ نو وارد جب بھی آیا ہے اس کا گھر اسی طرح زعفران زار بن گیا ہے۔ وہ جانتا تھا کہ جوں ہی اس کی آمد کی خبر سب کو ہو جائے گی۔ قہقہوں کا دم گھٹ جائے گا سب کے سب گمبھیر اور سنجیدہ ہو جائیں گے۔ اس کی بیوی اٹھ کر خود ہی اس کا کھانا میز پر چن دے گی۔ نو وارد بڑے تپاک سے اس سے ملے گا اور پھر گھر بھر کے رت جگے نیند کی تلاش میں کونے کونے پھرنے لگیں گے۔

یہ آدمی وہی تھا جس کو اس نے کبھی اہمیت نہیں دی۔ شادی سے قبل اس کو معلوم ہوا تھا کہ اس کی ہونے والی دولہن اپنے کسی رشتے کے بھائی میں دلچسپی لیتی ہے۔ لیکن لڑکی کے ماں باپ کو وہ لڑکا ایک نظر نہیں بھاتا اس لیے کہ وہ بے روزگار ہے۔ نٹ کھٹ اور کھلنڈرا ہے۔ اور جب اس نے اپنی منگیتر کو پہلی بار دیکھا تھا تو اپنی خوشی چھپاتے ہوئے کہا تھا۔

نو عمری کی یہ سطحی جذباتیت کچھ دن رہتی ہے اور بس۔ مجھے رشتہ منظور ہے۔

لیکن اس کے بعد اس کھلنڈرے بے روزگار لڑکے نے اس کا سکھ چھین کر کہیں مقفل کر دیا تھا۔ اس کو اسی کے گھر میں اس طرح قید کر کے رکھ دیا تھا کہ وہ باہر بھی جاتا تو اپنا دل نہیں چھوڑ جاتا جس کے بارے میں لوگ کہتے ہیں کہ وہ پتھر کا ہے۔"

(لکڑی کا آدمی ۔ اقبال متین)

رتن سنگھ ان اہم افسانہ نگاروں میں ہیں جو واقعی غریبوں کے ساتھی ہیں اور ملک کے بٹوارے کے اعلیٰ انسانی قدروں کی بنیاد پر مخالف بھی کہے جا سکتے ہیں جہدی جعفر تو یہاں تک کہتے ہیں کہ "رتن سنگھ کے یہاں بڑی تخلیقی صلاحیت اور تجربوں کا پورا رجحان ہے۔" (جواز۔ شمارہ ۸)

"پنجرے کا آدمی" کے علاوہ رتن سنگھ نے نئی تکنیک پر بھی علامتی کہانیاں لکھی ہیں۔ "سوکھی ٹہنیوں میں اٹکا ہوا سورج" اور "پہلا قدم" اس کی بہتر..ن مثالیں ہیں۔ "پہلا قدم" سے یہ اقتباس دیکھیے!

"وقت کب سے بہہ رہا ہے، کچھ پتہ نہیں۔ میں نے سوچا کتنے لوگ اس سے کٹ کر ریت کے بے جان ذروں میں تبدیل ہو گئے کچھ پتہ نہیں۔ صدیوں لمبے دریا کے اس پاٹ میں بکھری ہوئی ریت کے ذرّوں کو، کون گن سکتا ہے؟ اور دریا بھی وہ جس کا ایک سرا ہمالیہ اور دوسرا سمندر۔ سات سمندر۔"

(پہلا قدم۔ رتن سنگھ)

انور قمر نے "چوراہے پر ننگا آدمی" لکھ کر لاسمتیت کے المیے کو تجریدیت سے نکال کر علامتیت تک پہنچا دیا ہے اور اس سے جو بات پیدا کی گئی وہ بہرحال یہی ہے کہ ہم لاسمتیت کے شکار ہیں اور ایک بھٹکی ہوئی بھیڑ ہے جسے نہ تو منزل کا پتہ ہے اور نہ راستے کا اور سوچتے ہوئے یوں ہی چلتے جانا آج کا بڑا المیہ ہے ؎

کیا جانیے منزل ہے کہاں جاتے ہیں کس سمت
بھٹکی ہوئی اس بھیڑ میں سب سوچ رہے ہیں

یعنی مستقر کی تلاش اور ذات کے تعین کو پیش کرنے کا افسانوی اسلوب، ان کی پہچان ہے۔ اس کے علاوہ "ہاتھیوں کی قطار" "قیدی" اور "کیلاش پربت" وغیرہ سے ان کا فن نمو پاتا ہے۔ یہ طے ہے کہ انور قمر نے خود کو علامتی پیرائے

بازی سے محفوظ رکھا ہے ۔ اور انور قمر نئے افسانوں کا ایک روشن اُمیدوں والا نام ہے لیکن ایک بات جو ہونٹوں پر ہے اگر کہہ دوں تو کچھ قرار آئے گا کہ نئی افسانہ نگاری کے پیچ و خم بے شمار ہیں اور ان میں سے ایک شاید یہ بھی ہے کہ اجتماعی مسائل نے فرد کی زندگی کی انفرادیت چھین لی ہے اور اجتماعی نظام کے نام پر جو مشینی زندگی وجود میں آرہی ہے وہ ایک جانب تو انصاف، حقوق اور مساوات وغیرہ کی باتیں کر رہی ہے مگر دوسری جانب اپنی اجتماعی اور مشینی تہذیب کے بھاری پہیوں تلے فرد کی انفرادیت کو کچلتی جا رہی ہے ۔ اس عنوان دیکھیے تو کوئی بھی اجتماعی نظام صرف اجتماعی مصائب اور اجتماعی مسائل کا دوسرا نام ہے ۔ ہر بڑے شہر کا انداز بڑا مشینی ہوگا ۔ اور اس میں اضافہ تو ہو سکتا ہے مگر تخفیف نہیں ہو سکتی ۔ بسوں کا شور، کارخانوں کا دھواں، روزی کی تلاش میں لپکتی بھاگتی مخلوق کا سیلاب، ہر فرد کے سینے میں یادوں کی منہدم قبریں ۔ اور ازیں قبیل بہت سی باتیں ہوں گی ۔

ہمارے نئے افسانہ نگاروں اور ہمارے نئے افسانوں کا نہ تو کوئی کلچر ہوگا نہ معاشرہ اور زود یا بدیر یہ صورت حال مستحکم ہو جائے گی ۔ پرانا معاشرہ یا پرانا کلچر کب کا گم ہو چکا ہے ۔ نیا ہم بنا ہی نہیں سکے ۔ اس لیے ہمارے پاس اب صرف جذبات رہ گئے ہیں اور کچھ خام تجربات بھی ۔ مگر ان سب کی تہہ میں ایک غیر روایتی معاشرہ بھی تو ہے جو نئے افسانوں کو روایات سے وابستہ ہونے نہیں دیتا ۔ اور روایات سے قطع تعلق ہونا ممکن نہیں ۔ نئی افسانہ نگاری سے وابستہ نقادوں اور بہت سے افسانہ نگاروں کا حال ان افراد کی طرح ہے جو لڑکی کی شادی کرتے وقت جہیز کو ایک گناہ عظیم قرار دیتے ہیں اور جب لڑکے کی شادی کی بات آتی ہے تو پہیوں کی باتیں کرتے ہیں ۔ محبت تو بہت پہلے ہار چکی ہے اور بیبر جیت چکا ہے ۔ اور اب یہ جیت مستحکم ہو چکی ہے یہ اور

بات ہی کہ ہر جنگ محبت ہی کے اصولوں پر لڑی جاتی ہے لیکن غور سے دیکھیے تو تہہ سے نکلتی ہے دولت ۔ پیسوں کا حصول ۔ اور یہ جو احساسِ تنہائی ہے اور جو اس کا اتنا بڑا ہنگامہ کھڑا کیا جا رہا ہے تو یہ تو اصل میں نظامِ زر سے پیدا ہوا ہے۔ اور زر ہی میں اپنا چھٹکارا ڈھونڈ رہا ہے ۔ اور چھٹکارے یا نجات کے لیے دوسرا لفظ خدا ہے۔ جو بھی معاشرہ احساسِ تنہائی کا شکار ہو، اس معاشرہ میں باطنی طور پر زر کو ہی خدا سمجھا جاتا ہے اور خواہ جذباتی وجود میں اس خدا کو مانا جائے یا نہ مانا جائے لیکن وجود کی اندرونی اور داخلی تہوں میں اس کی "لاشریکیت" کا احساس بہر حال جاگزیں رہے ۔ اور یہ جذبات پرستی' بذاتِ خود زر پرست معاشرہ کی دین ہے ۔ بلکہ اس کا حصہ ہے ۔ اس لیے نئے افسانوں کی تخلیقی نوعیت افسانوں کو جذبات پرستی کی مضموم فضا سے آزاد کرانے میں مضمر ہے ۔ رہی بات ترقی پسندوں کی' تو تخلیقی اور تنقیدی سطح پر جس غیر طبقاتی نظام کا نقشہ وہ بناتے ہیں' ان کی حقیقی زندگی اسی نقشے کو مٹا دیتی ہے اقوال اور افعال کے تضادات کو الگ کیجیے اور صرف اقوال اور گفتار کی باتیں کیجیے تو پھر زندوں میں کیا برائی ہے ۔ ؟

ایک موقعے کا شعر سُن لیجیے تو پھر کچھ اور افسانہ نگاروں کی بات کی جائے کہ ؎

کوئی رنج ہے نہ ملال ہے مجھے صرف اتنا خیال ہے
وہ عجیب دانشِ عصر تھی جو تلاشِ زر میں اُلجھ گئی

اور ہاں ! یہ جو مذہب کے نام پر سیاسی نظام کی آرزو ہے یہ بھی بہ اعتبار نتیجہ نظامِ زر ہی کی جانب مراجعت کی کوشش ہے ۔ اور نئی نسل اب یہ اچھی طرح سمجھ چکی ہے کہ مذہب کے نام پر بھی جنگِ زرگری ہی جاری کی جا رہی ہے ۔ اور ہر نظریہ کسی نہ کسی دوسرے اغراض و مقاصد کو زیریں سطح پر لے کر ہی چل رہا ہے ۔ اسی لیے اب کوئی بھی مشترک نظریہ اور اعتقاد ایسا نہیں رہ گیا ہے جس پر تمام لوگ

متفق ہو جائیں گے۔ وقتی مصلحتوں کے پیش نظر کچھ حمایت مل جائے گی۔ لیکن ایسی بھیڑ تو بکھرنے ہی کے لیے ہوتی ہے جسے جذبات سے برانگیختہ کر کے یکجا کیا گیا ہو۔ ہمیں اب صاحب نظریہ نقاد چاہیے ہی نہیں کہ اب ہم صاحب نظر افراد کی تلاش میں ہیں جو یہ دیکھ سکیں کہ دل کی گرہ کہاں الجھی ہوئی ہے؟ د۔ ایسے میں نئی نسل سے صرف یہ کہوں گا کہ نئی نسل اگر ہو سکے تو اپنی تلاش اور اپنی نظر اور اپنے تجربے کو ہی اپنا معتمد رہبر اور رہنما بنا لے ؎

دنیا نہ جیت پاؤ تو ہارو نہ آپ کو
تھوڑی بہت تو ذہن میں ناراضگی رہے

سلام بن رزاق سے نئی نسل کا وہ کارواں وجود میں آتا ہے جو کہانیوں کے اخراج کا منکر تھا۔ یہ وہ گروہ تھا جس نے ہیئتی تجربوں کے باوجود بے مہار جدیدیت کے اتباع۔۔۔ سے انکار کیا اور کہانی پن کو برقرار رکھا کہ سلام بن رزاق اسی عنوان اپنے عہد کا پیش رو ہے۔ اور مثال کے طور پر "ننگی دوپہر کا سپاہی" جہاں نئے تجربوں کے باوجود کہانی پن کی خصوصیت برقرار ہے اور اعلیٰ انسانی قدروں کی نفی کا ذکر اس لرزہ خیز انداز سے ہوا ہے کہ دل پگھل جاتا ہے۔ "زنجیر ہلانے والے" اور "کالے ناگ کے پجاری" میں بھی یہ کیفیت برقرار ہے۔ بقول پروفیسر محمد حسن

"ننگی دوپہر کا سپاہی" میں لوگ تیز دھوپ سے بچنے کے لیے سایے کی تلاش میں بھاگتے پھرتے ہیں۔ یہ دھوپ محض ایمرجنسی کی دھوپ نہیں ہے جو ۱۹۷۷ء تک ملک میں پائی تھی بلکہ اس کا رشتہ پورے صنعتی معاشرے کے تشنج زدہ نظام سے ہے جو دھیرے دھیرے ہمارے سماج کو جکڑ رہا ہے۔"

[عصری ادب اکتوبر ۱۹۸۹ء تا جنوری ۱۹۹۰ء]

انسانی اقدار کی تذلیل اور انسانیت کی پکار سے وابستہ علامتی کہانیوں میں "سراب زدہ" "اقتدار" "کالے ناگ کے پجاری" اہم ہیں۔ سلام بن رزاق کی ایک اور علامتی کہانی ہے "صلیب"۔ اس کا یہ اقتباس دیکھیے:۔

"حکومت" عباپوش گرجا۔ جب تک صلیبیں ـــ بنتی رہیں گی۔ مسیحا پیدا ہوتے رہیں گے۔ اس صلیب کا بھی مسیحا پیدا ہو چکا ہے۔ وہ دیکھو میری انگلی کی سیدھ میں یہاں سے ٹھیک جو شخص بیٹھا ہے وہی ہماری اس صلیب کا مسیحا ہے۔ جاؤ اسے نہایت عزت و احترام سے لے آؤ۔ تاکہ اسے مصلوب کر کے ہم صلیب کی روایت کو برقرار رکھیں۔ (صلیب۔ سلام بن رزاق)

ایک معمولی سی بات ہے۔ ریل کے سفر میں اقتدار کی جنگ کی بات ـــ لیکن اس پردیس میں انسانیت اور شرافت کا خون اور ایک دوسرے پر زور و زبردستی کی فضا کو جس خوبصورتی سے سلام بن رزاق نے اس اقتباس میں ابھارا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔

"ارے یہ تو وہی شخص ہے جو پلیٹ فارم کی بنچ پر لیٹ کر بیٹھا تھا آہا۔ اب جگہ نہیں ملی الو کو۔ کھڑا رہ سالے۔ کھڑا رہ۔ نہیں میں تو رتی بھر جگہ نہیں دوں گا حرامی کو ـــ مجھے دی تھی اس نے۔ مزہ آرہا ہے کیسا منہ بنا رہا ہے۔ ــ ــ میری ہی طرف کھسک رہا ہے۔ مگر میں تو جگہ نہیں دوں گا۔ مجھے کسی نے بٹھایا تھا۔ جب کہ وہ بٹھا سکتے تھے۔ چلو آنکھیں بند کر لو۔ تاکہ کوئی جگہ کے لیے درخواست ہی نہ کر سکے۔"

اب اگر اس ریل کے سفر کو نئے معاشرے کا سفر سمجھ لیجیے تو علامت وسیع تر ہے کہ علامت معنی کو پھیلاتی ہے، بڑھاتی ہے اور وسیع تر بناتی ہے۔

معنی کا استحصال نہیں کرتی۔

تاثرات کی بازآفرینی اور معمولی باتوں میں کہانی پن پیدا کرکے اُسے کہانی کا فارم دینا، سلام بن رزاق کی مہارت ہے۔ یہ اور بات کہ کسی اور کے تاثر کو اپنے اوپر مکمل طور پر طاری کر لینا ممکن نہیں۔ مگر سلام بن رزاق کے پیدا کردہ تاثرات کم و بیش قاری کے قلب پر مرتسم ہو جاتے ہیں۔ اور یہ بڑی بات ہے۔

انور خاں کا قول یہ ہے کہ :-

"میں سمجھتا ہوں کہ پرانے کہانی کار جو تھے انہوں نے انسانی مسائل اور ان کے دکھ سکھ کو زیادہ بہتر ڈھنگ سے پیش کیا تھا اور کامیابی سے بیان کیا تھا۔" [شاعر، مئی ۱۹۷۹ء]

نئے افسانہ نگاروں میں مگر انور خاں بھی ہیں۔ وہ نئی تکنیک کے باوجود نئی اور پرانی روایات کے تسلسل سے اپنی شناخت کراتے ہیں۔ مثلاً آج کے دور میں ماڈلنگ گرل کی نفسیات کو سامنے رکھ کر چلیے اور یہ اقتباس دیکھیے :-

"آنکھیں کھلیں تو کیبن اس بے خراش سکوت سے کراہ رہا تھا۔ دیپ اس پر جھکا ہوا کچھ کہہ رہا تھا۔ یہ کس سے گفتگو کر رہا ہے؟ اس نے بے لباس جسم کو دیکھتے ہوئے سوچا اور اسے ہنسی آ گئی۔ دیپ ماڈل گرل سے محو گفتگو تھا۔ دیپ اس کے ہنسنے پر چونک کر اٹھا اور کپڑے ٹھیک کرتے ہوئے بولا "تم بہت سرد ہو کویتا" کویتا مسکرائی اور دیپ کچھ خفیف سا کیبن سے باہر چلا گیا ۔۔۔ "پرچھائیں کو کون چھو سکتا ہے"۔ کویتا نے کپڑے پہنتے ہوئے سوچا اور پھر ہنس پڑی۔"

(پرچھائیں ۔۔۔ انور خاں)

ویسے انور خاں میری رائے میں کرشن چندر سے بہت متاثر ہیں۔
شفق کے اکثر افسانوں میں یکسانیت ہوتی ہے۔ تاہم نئے افسانہ نگاروں میں وہ نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ جدیدیت کی تجریدیت کو سمیٹ لینے سے ان کا فن نئے افق سے روشناس ہوتا ہے۔ بقول مہدی جعفر:

"شفق کے افسانوں میں جنس ہیئتی حیثیت کی حامل ہے۔ اس میں بدباتی اور رومانی سطح نظر نہیں آتی۔ بلکہ اس کا انداز نفسیات سے متعلق ہے اور جبلی کیفیت میں ایک طرف پرسکون اور لطیف احساس پیدا کرتی ہے تو دوسری طرف کرب زدہ حیوانی زندگی اس طرح سیاہ ناگن کا خوف پیدا کرتی ہے۔ لہٰذا اپنی پہلی صورت میں یہ اولین گداز انسانی تقاضوں کے حصول کا ذریعہ ہے۔ تو دوسری طرف عصر حاضر کی سنگینیوں اور زہریلے اثرات کا نتیجہ ہے۔ اس طرح جنس ایک دہشت زدہ انجام کو پہنچتی ہے۔"

اس اقتباس کی بہترین مثال شفق کا افسانہ "ڈوبتا ابھرتا ساحل" ہے
عبدالصمد کے یہاں عرفان ذات کی جستجو ہے۔ ان کے ایک افسانے "ٹھہر جانے والا منظر" کا یہ اقتباس دیکھیے:

"جب عرصہ تک حالت جوں کی توں بنی رہی، سورج اور زندگی کے مقابلے ہوتے رہے تو زمانہ اپنی چال چل گیا اور باہری ہوائیں آنے لگیں جس نے تہذیب کے نئے خدوخال ابھارے۔"

علامتی افسانوں میں یہ پیش رفت ڈاکٹر عتیق اللہ کو پسند آئی اور ان کی نظر میں ان تجربوں میں حقیقت کا سیدھا سادھا عمل پوری طرح جلوہ گر ہے۔ ڈاکٹر عتیق اللہ کی ژرف نگاہی یقیناً قابل صد ستائش ہے۔
اردو کے صف اول کے اہم نقاد ڈاکٹر قمر رئیس نے عبدالصمد کے فن پر

روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے۔

عبدالصمد کی کہانیوں میں کہانی پن کا ایک نیا اور اچھوتا احساس ملتا ہے۔ ایک گمبھیر، دل دوز، ڈرامائی فضا ان کی کہانیوں میں قاری کے ذہن میں کچھ گرہیں لگاتی ہے، کچھ گرہیں کھولتی جاتی ہے وہ Paradox سے بھی کام لیتے ہیں۔" (عصری آگہی۔ افسانہ نمبر)

سنہ کے بعد کی نسل میں کہانی کی بازیافت کرنے والوں میں سلام بن رزاق، انور خاں، شفق، عبدالصمد، انور قمر، اور عبید قمر کے اسمائے گرامی واقعی اہم ہیں۔ "مجرم" "نامراد" "گوتم" "چمگادڑ" اور "گدائے سرِ رہ گذر" جیسے معیاری افسانوں کے خالق عبید قمر نے "کترن" لکھ کر ایک مکمل فن پارے کو وجود دیا ہے۔ علامتی افسانوں میں اسے سنگِ میل کی حیثیت دی جاسکتی ہے۔ دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ ساری علامتیں افسانہ نگار آس پاس سے ہی اخذ کرتا ہے۔ اور ان کے یہاں علامتوں کی سطح پر اسمار اور اشیاء کو شامل کرلینے کی روش ہے۔ افسانے کی ابتداء سے علامتوں کی زیریں لہر اختتام تک رواں دواں ہے اور کمال تو یہ ہے کہ عام قاری بھی اس سے حظ اٹھاتا ہے۔

ہمارے نئے افسانہ نگاروں میں ایک معتدبہ حصہ ایسے افسانہ نگاروں کا بھی ہے جن کی آواز اصل میں مراقبے کی آواز (Mediative) ہے۔ اس قسم کی افسانہ نگاری میں، افسانہ نگار کے انفرادی اور ذاتی خیالات اور احساسات کا اظہار ہوتا ہے۔ اور یہاں افسانہ نگار کسی اور سے مخاطب نہیں ہے بلکہ اس میں ایک طرح کی خود کلامی یا خواب خرامی کی سی کیفیت ہے۔ اس قسم کی کہانیوں کی ابتدار کسی جذبے یا فکر سے نہیں ہوتی بلکہ ایک غیر متعین کیفیت سے ہوتی ہے۔ جس کا اظہار، افسانہ نگار، الفاظ کے سہارے کرنا چاہتا ہے یا پھر ایک غیر واضح خلش ہوسکتی ہے جو اظہار کے لیے بے تاب ہے۔ یہاں افسانہ نگار الفاظ کی تلاش

کرتا ہے اور جب تک صحیح الفاظ نہ مل جائیں وہ خود بھی یہ نہیں جانتا کہ اسے کس قسم کے الفاظ کی تلاش ہے۔ ظاہر ہے ایسی کہانی جو نہ تو ناصحانہ ہے نہ بیانیہ اور نہ رزمیہ اور جس میں نہ تو کوئی سماجی مقصد ہے اور نہ ہونے کی کوئی بات ہے اور جہاں محرک کے نام پر ایک غیر واضح خلش ہے وہاں آپ ہی سوچیے کہ الفاظ کی تلاش کتنی شدید ہوگی۔ اور جہاں ایسے الفاظ کی تلاش اتنی شدید ہو جو اپنی تاریخ، مفہوم اور Connotation کے اعتبار سے موزوں ہوں وہاں الفاظ کے انتخاب کے معیار اتنے اہم مگر اتنے عجیب ہوں گے کہ اس کا خیال تو رکھا ہی نہیں جا سکتا کہ ایسے الفاظ استعمال کیے جائیں جو قاری اور افسانہ نگار کے درمیان مشترک ہوں اور نہ ہی اس کی فکر کی جائے گی کہ مروجہ ہیئت برقرار رہ سکے۔ کہ سارا مسئلہ تو یہ ہے کہ ایک ایسی کہانی لکھ دی جائے جو اس غیر واضح خلش سے نجات دلا سکے۔ لیکن ایسی کہانیوں کا سمجھنے والا ظاہر ہے کوئی اور نہ ہوگا۔ اس لیے کہ افسانہ نگار کا خطاب کسی اور سے نہیں بلکہ خود سے ہے اور سچ تو یہ ہے کہ یہ کہانیاں وجود میں ہی اسی لیے آئی ہیں کہ خود افسانہ نگار کو بھی یہ پتہ نہ تھا کہ وہ کس لیے کہہ رہا ہے اور کس کے لیے کہہ رہا ہے؟

دوسری بات یہ ہے کہ ایسی دنیا میں رہنے کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار تمدن کے بحران سے مایوس ہونے کے سبب باہر کی دنیا سے گریز کرنے لگتا ہے اور خود میں پناہ لینے لگتا ہے۔ اس اندرونی اور داخلی دنیا میں جہاں اس کا آئیڈیل ہے، اس کے احساسات ہیں اور پھر ماضی کی یادیں ہیں۔ ان سب نے مل کر ایک خفیہ اور پوشیدہ باغ (Secret Garden) بنا یا ہے۔ جس کے دروازے وہ دوسروں پر بند کر سکتا ہے اور کچھ لمحے سکون سے گزار سکتا ہے۔ کہ وہ یہ سوچتا ہے کہ اگر بیرونی دنیا

میں کچھ حاصل نہ ہو سکا تو کچھ بھی نہیں بگڑا کہ اصلی اور حقیقی دنیا تو اس کی داخلی دنیا ہے یا وہ خود ہے۔ کیا ایسی کہانیاں علامتی کہانیاں کہی جائیں گی ؟ شاید نہیں کہ بقول وزیر آغا :۔

"علامت تو قاری کو ایسے تصور کی طرف لے جاتی ہے جو تمام انسانوں کا مشترکہ تجربہ ہے اور یہی چیز علامت کی بقا کی ضامن بھی ہے۔ جیسے ہی علامت اپنے تصور سے جدا ہو کر، کسی فرد کے آزاد تلازمۂ خیال کا حصہ بن جاتی ہے اس میں فریق ثانی کی شرکت کے امکانات ختم ہو جاتے ہیں اور جب علامت یا تجربے میں کسی دوسرے کی شرکت ناممکن ہو تو اسے علامت کہنے کے بجائے مجذوب کی بڑ کہنا مناسب ہے۔"

(اردو شاعری کا مزاج ۔ وزیر آغا ص ۸۹-۸۸)

ایک عجیب سی سازش یہ ہے کہ ایسی کہانیاں لکھی جائیں جو کسی کی سمجھ میں آ ہی نہ سکیں۔ ظاہر ہے دوسرے لفظوں میں افسانوی ادب کو Unpopular بنا یا جائے یا Anti-popoular لیکن اس سے نقصان تو پہونچے گا زبان و اَدب کو۔ برادر بات کہ کچھ ہم اسی عنوان اپنا قد بلند کر لیں گے لیکن فنی سطح پر ان کی تخلیقات کم کوش اور زوال پذیر ہی قرار پائیں گی۔ میں سمجھتا ہوں کہ نئے.... افسانہ نگاروں کو پیشہ ورانہ رقابت اور معاصرانہ چشمک سے اوپر اٹھ کر دیکھنا ہی ہوگا کہ مجھ پر اعتراض کرنے والے اور مجھ سے اختلاف رکھنے والے یہ جان لیں کہ میری اپنی توجہ تو معانی کی طرف رہی ہے اور میری ہمیشہ یہی تمنا رہی کہ افسانہ بجائے خود اپنے اندر ایک نئے معنی کا حامل ضرور ہو، اور اس میں کوئی نیا خیال ۔ نیا تصور ہو جو اپنے انفرادی کردار کے ساتھ

صفحۂ قرطاس پر یوں نقش ہو جائے کہ اس کی "زبانِ بے زبانی" بھی گفتگو بن جائے۔ اور جو اپنے خاموش، پختہ اور سیاہ چھاپے ہیں بھی مختلف رنگوں کے ساتھ خود زبانِ حال سے بولتا سنائی دے اور وہ ایک "کچھ اور" کا احساس اس کی حیرت انگیز صفت ہو۔ ایسا احساس کہ جو "ان کہا" ہے وہ ان سب پر بھاری ہے جو وہ کہہ چکا ہے کہ ــــ یہی روح کے اچھوتے سرچشموں کا ادراک ہے۔

■■

نئی افسانوی روایت

کائنات کی ہر حقیقت متحرک ہے۔ اور مشکل یہ ہے کہ انسان کا ذہن اتنا سست رفتار ہے کہ کوئی بھی حقیقت اس وقت سمجھ میں آتی ہے جب وہ حقیقت بدل جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھیے کہ حقیقتوں کا صحیح ادراک، شعور اور ان کی صحیح تفہیم، دراصل حقائق کی تبدیلی کا صحیح ادراک، شعور اور ان کی صحیح تفہیم ہے۔ یہ بات سائنس حقائق کے ساتھ ہی نہیں بلکہ معاشی، معاشرتی، سماجی سیاسی اور تاریخی حقائق کے ساتھ بھی ہے۔ اور یکساں طور پر ہے۔ ہمارے احساسات کا ان تبدیلیوں سے گہرا تعلق ہوتا ہے کہ احساسات خلا میں معلق لٹکتے نہیں رہتے بلکہ کسی نہ کسی ٹھوس حقیقت کی بنیاد پر ٹکے ہوتے ہیں اور جب حقیقت بدلتی ہے تو احساسات میں بھی تبدیلی رونما ہوتی ہے۔ اور انسان اپنے اندر اندر خود کو بدلتا ہوا محسوس کرنے لگتا ہے۔ اور پھر رفتہ رفتہ اس کا نقطۂ نظر بھی بدلنے لگتا ہے۔ انتہائی پرکشش بات بے کیف اور بے مزہ معلوم ہونے لگتی ہے اور انتہائی بے کیف اور بے مزہ بات پرکشش۔ تاریخ سیاسی حقائق کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے لیکن وہ احساسات جو ان حقائق سے وابستہ ہوتے ہیں، احاطۂ تحریر میں نہیں آتے، اور یہیں ایک فنکار کا کام نکل آتا ہے۔ وقت کا یہ طویل اور لامتناہی سفر، گرد اڑاتا ہوا، تیز رو بڑھتا چلا جا رہا ہے اور ہر وہ شے جو ایمان اور ایقان کی حد تک تھی، آج متزلزل ہوتی جا رہی ہے۔ اور نوبت یہاں تک آ پہنچی

ہے کہ اب ہمیں کسی پر بھی اعتبار نہ رہا۔ نہ خدا پر، نہ صنم سنگ بدن پر۔ نہ وفا پر، اور نہ جفا پر، نہ مذہب پر اور نہ سائنس پر ـــــ غرض بے اعتمادی، بے وفائی اور بے مہری کی اس سرد اور ٹھٹھری ہوئی فضا میں، ہم یہ سوچنے بیٹھے ہیں کہ ایسا کیوں ہوا اور کیسے ہوا ؟

میں نے بہت پہلے لکھا تھا کہ آج کے دور کا المیہ یہ نہیں کہ، ہمیں خدا پر یا مافوق الفطرت ہستیوں پر ایمان نہ رہا، بلکہ المیہ یہ ہے کہ ہمیں انسان پر، انسانیت پر، اور اس کی عظمت پر ایقان اور ایمان نہیں رہا۔ یا دوسرے لفظوں میں، ہمیں خود پر، یا اپنے آپ پر بھروسہ نہیں رہا۔ اور مشکل تو یہ ہے کہ یہ صورت حال اب صرف عام انسانوں کی ہی نہیں، ان فن کاروں کی بھی ہے جو کبھی شاید موت کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر بھی مسکرا دیا کرتے تھے۔

بہرحال ! فن ابدی ہے اور ذاتی طور پر، مجھے فن پر بڑا بھروسہ ہے کہ میں تو یہ مان کر چلتا ہوں کہ ہر شے غلط اور گمراہ ہو سکتی ہے مگر فن نہیں۔ کاش یہی بات ہر فن کار کے دل میں اتر سکے اور وہ یہ جان سکے کہ وہ خود بھی اپنی ذات میں ایک چھوٹا موٹا ساخدا ہے اور ایسا خدا جس کی تخلیق اس سے کبھی منحرف نہیں ہو سکتی۔

تمہید کے طور پر یہ چند سطور، ان تمام نئے شاعروں اور نئے افسانہ نگاروں کے لیے ہیں جن کے قلم کی جنبش مستقبل کے شاہکار کی ضامن ہو سکتی ہے۔ بشرطیکہ انھیں فن پر بھروسہ ہو اور پھر اپنے آپ پر ـــــ اور میں ان لوگوں میں سے ہوں جو اس شے کو مشعل راہ بناتے ہیں۔ نہیں نا امید اقبال اپنی کشت ویراں سے
ذرا نم ہو تو یہ مٹی بڑی زرخیز ہے ساقی

اردو کی افسانہ نگاری کا خمیر جس مٹی سے اٹھا ہے، وہ ابھی نم ہے اور کٹھن آزمائشوں اور تجربوں کی چلچلاتی دھوپ میں تپنے کے باوجود ابھی تک اتنی نم ہے

اور اتنی زرخیز کہ نئے ناموں میں ایک نہیں کتنے ہی نام ایسے نکل آتے ہیں جنہیں فضا سازگار ملی تو عجب نہیں کہ یہ مختصر خیال بن جائیں۔ اور مجھے اس کا غم نہیں کہ نئے افسانے تعبیرات کے سانچے میں ڈھلیں گے کہ میں تو یہ سوچتا ہوں کہ ہر سیال، سانچے سے گذر کر، ہی پختگی کی منزل کو پہنچتا ہے۔

رہی بات افسانوں میں نئے رجحان کی، تو یہ کچھ نئی بات نہیں کہ اردو افسانہ نگاری کی ابتدا ہی دو واضح رجحانات سے وابستہ اور پیوستہ ہے۔ اور حقیقت نگاری اور اصلاح پسندی کی رو، دونوں ہی رجحانات کے ساتھ ساتھ رہی ہے۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ ایک واضح رجحان ان فن کاروں کا تھا، جنہوں نے پریم چند کی اتباع کو فرض اولین سمجھا اور دوسرا رجحان ایسے منفرد فن کاروں کا تھا جو ان باتوں سے متاثر ہونے کے باوجود تخیل پرستی اور رومانیت کی کھلی فضا میں سانس لیتے رہے۔ منٹو کی مثال سامنے کی ہے، جسے بدنصیبی سے ترقی پسندوں نے ترقی کی کاٹ سمجھا۔ اور نئے نقادوں نے جنسی موضوعات پر لکھنے والا افسانہ نگار اور بہ اعتبار نتیجہ صورت حال کچھ ایسی ہوگئی کہ ؎

واعظ تنگ نظر نے مجھے کافر سمجھا
اور کافر یہ سمجھتا ہے مسلمان ہوں میں

نفسیاتی دبستان کے وہ نقاد جو فرائڈ کی عینک سے دیکھتے ہیں، ممکن ہے منٹو کی تخلیقات کو جنسی تشنگی کے محرک سے وابستہ کریں اور خود فریبی کے لیے جواز بھی فراہم کرنے میں کامیاب ہو جائیں لیکن یہ سچ ہے کہ منٹو کے یہاں جنس ایک ردعمل کے سوا کچھ بھی نہیں۔ اور سچ تو یہ بھی ہے کہ منٹو کی تخلیقات کے کمزور پہلوؤں اور اس کے منفی رجحان کو، الگ کر کے دیکھیے تو اس کا فن ترقی پسندی سے کچھ الگ نہیں۔ منٹو فطرتاً ضدی تھا اس لیے انفرادیت پسند بھی تھا، یا انفرادیت پسند تھا اس لیے ضدی بھی تھا۔ اور ضدی آدمی وہ سب کر گذرتا ہے جو شاید سوچا

بھی نہیں جا سکتا اور یہی سبب تھا کہ وہ چونکا دینے والی صفت کا حامل بن گیا کہ وہ ایسی باتیں لکھ جاتا تھا اور شاید حقیقی زندگی میں کر بیٹھتا بھی تھا، جو سوچی بھی نہیں جا سکتی تھیں۔

اب رہی بات منفی رجحان کی، تو یہ منفی رجحانات منٹو کی ادائیں ہیں کہ منٹو کے منفی کرداروں میں بھی، مثبت پہلو اور انسانیت کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ انسانی نفسیات کے یہی پیچ وخم ہیں جو اسے اپنے معاصرین سے ممتاز کرتے ہیں کہ اس کے کردار متضاد رجحانات سے عبارت ہونے کے باوجود جیتے جاگتے ہوئے لگتے ہیں اور شاید یہی سبب ہے کہ کردار نگاری میں منٹو کا جواب نہیں۔ اب رہ جاتی ہے اخلاقی اور غیر اخلاقی رجحانات کی بحث تو یہاں پر مجھے صرف اتنی سی بات کہنا ہے کہ زندگی کے مسائل اتنے سہل بھی نہیں ہوتے جتنے کہ اخلاقیات کے اصول ہوتے ہیں اور منٹو نے زندگی کے مسائل کو سامنے رکھ کر فن کی تخلیق کی تھی، اخلاقیات کے مسائل کو سامنے رکھ کر نہیں، کہ منٹو واعظ نہ تھا بلکہ فن کار تھا۔ اسی لیے وہ واعظ کے لہجے سے نہیں آدمی کے لہجے میں باتیں کرتا رہا۔ A man speaking to men اس کے فن کا طرۂ امتیاز ہے۔ اور پھر یہ وصف، تو شاید صرف اسی کے ساتھ مخصوص کیا جا سکتا ہے کہ وہ غیر اخلاقی پہلوؤں کے توسط سے ہمیں اخلاقیات کا درس دیتا تھا۔

منٹو کی ادبی زندگی کا آغاز ہی " عالمگیر" کے روسی ادب نمبر سے ہوتا ہے جو روس کے انقلابیوں اور دہشت پسندوں سے متعلق ہے۔ منٹو پر اشتراکی ادیب باری صاحب کا بڑا گہرا اثر تھا۔ اس نے اپنا ایک واقعہ یوں بیان کیا ہے " دسویں جماعت میں دنیا کا نقشہ نکال کر، ہم کئی بار خشکی کے راستے سے روس پہنچنے کی اسکیمیں بنا چکے تھے۔" (گنجے فرشتے۔ منٹو۔ ص ۲۰۱)۔ منٹو اور اس کے ساتھیوں نے امرتسر کی دیواروں پر جو اشتہار لگایا تھا، اس کی عبارت تھی " مستبد اور جابر حکمرانوں کا عبرت ناک انجام، روس کے گلی کوچوں میں صدائے انتقام، زاریت کے

تابوت میں آخری کیل۔" (گنجے فرشتے۔ منٹو۔ ص۱۰۱) منٹو پر روسی ادیبوں کا بھی بہت گہرا اثر تھا۔ گوگول۔ ترگنیف۔ چیخوف۔ گورکی کے افسانوں کا ترجمہ کرنے کے علاوہ، منٹو نے ان فن کاروں کا بہ نظرِ امعان جائزہ لے کر ان کے فن پر مضامین بھی لکھے ہیں۔ "سرخ انقلاب" کے عنوان سے لکھے گئے مضمون میں منٹو نے لکھا تھا کہ "اشتمالیت نے روسی عورت کو اس کی صدیوں کی غلامی سے رہا کر دیا ہے۔" (منٹو کے مضامین ص۲۶۴) گورکی پر جو منٹو نے مضمون لکھا تھا اس میں سے ایک بے حد خوبصورت اقتباس دیکھیے کہ اس اقتباس کی روشنی میں آپ منٹو کے فن کو بھی سمجھ سکیں گے۔

"گورکی افسانہ لکھنے سے بیشتر چاروں طرف نگاہ دوڑا کر حقیر سے حقیر واقعات کو بھی فراہم کر لیتا ہے کہ شاید وہ کسی جگہ کے لیے موزوں ہوں۔ شوربے کی تلخی، مرد کے بوٹ سے چمٹی ہوئی برف، کسی عورت کے بالوں میں اٹکے ہوئے برت کے گالے، لکڑیاں کاٹتا ہوا لکڑہارا، دہقانوں کی بھدی گفتگو، پیانو کے چھیڑتے ہوئے پردے، سنتری کی آنکھوں میں حیوانی جھلک، بازاروں میں اڑتی ہوئی کیچڑ، اور کارخانوں کے بلند دودکشوں کا سیاہ دھواں، ان تمام کم حقیقت اور مہمل چیزوں کے اجتماع سے اس کا دستِ فکر ایسے مناظر پیش کرتا ہے جو اپنے اندر اثر کرنے کی قدرت رکھتے ہیں۔" (منٹو کے مضامین ص۲۱۰)

یہ نظر اتنی گہری ہے کہ جزئیات میں سے کوئی جز ایسا نہیں جو آنکھوں سے اوجھل رہ جائے۔ اور دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ منٹو کی نظر اتنی گہری ہے کہ یہ خوبصورت مناظر ہی نہیں، بدصورت اور کریہہ مناظر بھی کیمرے کی فلم کی طرح محفوظ کر لیتی ہے۔ اور یہ باتیں جب ایک Virtual memory کی طرح فن میں ڈھلتی ہیں تو یہ زندگی کی عکاسی نہیں کرتیں بلکہ زندگی کا ایک ایسا انوکھا

التباس Illusion پیش کرتی ہیں، جو بدصورت مناظر اور تلخ حقائق کے ساتھ
ان نفسیاتی پیچ و خم کی تشریح اور تعبیر لیے ہوئے ہوتا ہے، جس کا تعلق نہ
صرف فن کار کی اپنی سائکی سے ہے بلکہ ان کرداروں کی سائکی سے بھی ہے جن
کا فن نئی سطح پر مطالعہ کر رہا ہے۔ یہی سبب ہے کہ منٹو کے پیش کردہ بدصورت
مناظر بھی بدصورت نہیں لگتے کہ وہ بدصورتی کو ایک چیلنج مانتا ہے اور اس سے
نبرد آزما رہتا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کی دلوں کی دھڑکنیں سنتا ہے اور پھر ان
دھڑکنوں کو اپنی روح کی گہرائیوں میں اس طرح جذب کر لیتا ہے کہ وہ اس کی اپنی
دھڑکن بن جاتی ہے۔ اور یہی دھڑکن پلاٹ کی روح ہے۔ جو فن کار کی روح
کے ساتھ ساتھ دھڑکتی ہے۔

میں ترقی پسندی پر زور دینا چاہتا تو منٹو کا افسانہ "نیا قانون" پیش
کر دیتا۔ لیکن وہاں تو سیاسی شعور خام ہے اور منگو کوچوان کی زبان سے کہے
گئے فقرے، منٹو کے سیاسی ردِ عمل کے ترجمان نہیں ہیں اور کوچوان کے سیاسی ردِ عمل
کے ترجمان ہیں۔ لیکن "ہتک" میں سوگندھی کا کردار کیا ہے؟ سوا اس کے کہ سماجی
نظام نے مسخ کر کے، اسے گندگی اور غلاظت کے ڈھیر پر پھینک دیا ہے اور
پھر "کالی شلوار" کی سلطانہ بھی اسی کی ایک قسم ہے جو گناہوں میں زندگی گزارنے
کے باوجود، مذہبی رسومات پر عمل پیرا ہے۔ اور اسے ان دونوں باتوں میں کوئی
تضاد نظر نہیں آتا۔ اور سچ تو یہ ہے کہ شاید اسے اس کی فکر بھی نہیں کہ اسے
تو بس یہ فکر کھائے جا رہی ہے کہ محرم میں اس کے پاس ایک کالی شلوار ہونا
ہی چاہیے۔

منٹو نے فحاشی یا عریانی نہیں پھیلائی کہ اس میں پھیلانے کی بات بھی کیا
ہے کہ یہ تو ویسے بھی سماج میں پھیلی ہوئی تھیں اور منٹو کا قصور (اگر یہ قصور
مانا جائے) تو صرف اتنا ہے کہ اس نے انھیں برانگندہ نقاب کیا کہ یہ سماج کی وہ

تلخ حقیقتیں تھیں اور ہیں جنہیں نظر انداز کرنا' ایک حساس فن کار کی دیانت داری کے خلاف تھا۔ اور منٹو کا یہ شدید احساس ہی تھا' جس نے ان کچلے ہوئے، مسلے ہوئے اور دبے ہوئے لوگوں کی مسخ شدہ اور پراگندہ و پامال زندگی پر لکھنے کے لیے اسے مجبور کیا۔ کہ' وہ اس درد کی شدت کو محسوس کرتا تھا جو احساس کی شدت کے سبب وجود میں آتی ہے۔ ہر چند کہ وہ انہی افسانوں میں یہ کہتا بھی جا رہا ہے (اور شاید نہ کہہ سکا ہے) کہ زندگی کبھی پامال نہیں ہو سکتی اور اگر ہو بھی جائے جب بھی زندگی کی خوشبو اور اس کا حسن کبھی پامال نہیں ہوتا۔

رہی بات معترضین کی ـــــ تو معترضین کی خدمت میں وہ بڑی معصومیت سے کہتا رہا کہ جنہیں یہ باتیں پسند نہیں آتیں' انہیں اسے بدلنا چاہیے یا بدلنے کی کوشش کرنا چاہیے۔ خود منٹو کے الفاظ میں ـــ اگر ویشیا کا ذکر فحش ہے تو اس کا وجود بھی فحش ہے۔ اگر اس کا ذکر ممنوع ہے تو اس کا پیشہ بھی ممنوع ہونا چاہیے۔ ویشیا کو مٹائیے، اس کا ذکر خود بخود مٹ جائیگا۔
[مجھے کچھ کہنا ہے۔ منٹو کے مضامین ص ۲۹]

منٹو واقعی ایک دیانت دار ادیب تھا اور اسی لیے سماج میں پھیلے ہوئے جنسی مظالم کو موضوع سخن بناتا رہا کہ جنسی مسائل دراصل استحصال کے خلاف بھرپور اظہار ہیں۔ منٹو نے جنسی مسائل کی روشنی میں دیکھا تھا کہ خرمن امن و سکون جل چکا ہے اور صبح وطن شام الم سے ہم کنار ہو رہی ہے۔ وہ خود کو' محض اس لیے نیا لکھنے والا مانتا ہے کہ وہ پرانے لکھنے والوں سے الگ ہے ـــ اور ذہنی و فکری دونوں ہی سطحوں پر الگ ہے کہ پرانے لکھنے والوں کے سامنے ایک ہی مقصد تھا ـــ ہندوستان کی آزادی کا مقصد اور نصب العین۔ پریم چند کا سوزِ وطن اور کتنے ہی افسانے اس کی مثال ہیں۔ لیکن آزادی کے بعد کا المیہ یہ بھی ہے کہ ہم آزاد تو تھے مگر افراتفری ہمارا مقدر تھی۔ خود منٹو کے الفاظ میں:۔

"دنیا ایک بہت بڑی کروٹ لے رہی ہے۔ ہندوستان میں جہاں آزادی کا ننھا منا بچہ غلامی کے دامن سے اپنے آنسو پونچھ رہا ہے۔ ایک افراتفری سی مچی ہے۔ اس شورش میں ہم نئے لکھنے والے اپنے قلم سنبھالے کبھی اس مسئلے سے ٹکراتے ہیں کبھی اس مسئلے سے۔" [سویرا۔ لاہور۔ شمارہ ۱ "ہمارے مسائل" سعادت حسن منٹو]

یہاں یہ "ٹکڑا" "دنیا ایک بہت بڑی کروٹ لے رہی ہے" بے حد بلیغ اور فکر انگیز ہے کہ یہ سچ ہے کہ ۱۹۴۷ء تک دنیا شاہی اور سامنتی جبر و ستم کے مرحلوں سے گذر کر بورژوا انقلاب کے بعد متحدہ ریاست کے نشیب و فراز سے گزر چکی تھیں۔ عالمی جنگ کے بعد ایشیا اور افریقہ کی قومیں سامراجی غلامی کی زنجیریں توڑ رہی تھیں۔ ایسے ہی نازک لمحے میں ہندوستان کی آزادی کا منصوبہ تیار ہوا۔ اور برطانوی استعماریت کی آخری چال کامیاب ہو گئی۔ مذہبی اور لسانی تعصبات اور اختلافات کو شہ دے کر تقسیم ہند کے لیے جواز فراہم کیا گیا اور بہ اعتبار نتیجہ دو جلتی ہوئی سیاسی لکیروں کے سہارے ملک کا بٹوارہ کر دیا گیا۔

اور اس طرح صبح آزادی کا اجالا داغ داغ ہو گیا۔ ظلمت و نور کی اس دھندلی فضا میں، ہم نے ملک کی باگ ڈور سنبھال تو لی، لیکن تذلیل کے وہ شرمناک داغ مٹا نہ سکے، جو ہمارے برطانوی آقا اور ان کے غلامان وفادار ہمارے وطن کے خوبصورت اور چاندی سی چمکتی ہوئی پیشانی پر لگا چکے تھے۔ ملک کے بٹوارے نے ایک نہیں کئی مسائل کو جنم دیا۔ لاکھوں، کروڑوں انسان بے گھر ہو گئے۔ چاروں طرف نفرت اور انتقام کے شعلے لپٹیں مارنے لگے۔ فرقہ وارانہ فسادات بھڑک اٹھے، مذہب اور سیاست کے نام پر انسانیت کچلی جانے لگی۔ ایسے زہر آلود اور مسموم فضا میں ہمارے لکھنے والوں کا قافلہ سرحدیں پار کرتا ہے۔ ایک جانب کرشن چندر اور راجندر سنگھ بیدی لاہور سے چل کر

سرحد پار کر رہے ہیں اور دوسری جانب سعادت حسن منٹو اور انتظار حسین سرحد پار کر کے لاہور جا رہے تھے۔ اس بے وطنی اور بے زمینی کی عجیب و غریب صورت حال کا اظہار، افسانوی ادب میں، بڑی شدت سے ہوا ہے۔ یہاں تک کہ کرشن چندر جیسے ترقی پسند افسانہ نگار کے یہاں بھی وطن کی جدائی کا شدید احساس ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لاہور کی گلیوں کی یادوں سے یہ کہانی معطر بھی ہے اور جدائی کے اشکوں سے منور بھی۔

"لاہور میں لاہوری گیٹ کے اندر ایک چوک ہے، چوک متی۔ اس چوک متی کے اندر ہماری گلی تھی۔ یہ ایک تنگ و تاریک گلی تھی، پرانے گھروں میں کچھ نئے لوگ آ گئے ہیں اور پرانے لوگوں نے کچھ نئی بستیاں آباد کر لی ہیں۔ لیکن جو جو، جہاں، جہاں گیا ہے، اپنی گلی ساتھ لیتا گیا ہے۔ یہ گلی جس کا آسمان تنگ ہے اور کمرے تاریک ہیں بڑی روشن امیدوں والی گلی ہے۔ یہ گندی گلی، میلی گلی، اُجلی گلی، کمزور گلی، بہادر گلی، بدبودار گلی، مہکتی ہوئی گلی، ان پڑھ گلی، کتابوں سے بھری ہوئی گلی، یہ میرے سینے میں ہمیشہ آباد رہتی ہے۔ جب کبھی انسانیت میں، میرا ایمان ڈگمگانے لگتا ہے، میں اس گلی کی خاک کو اپنی آنکھوں سے لگا لیتا ہوں اور پھر زندہ ہو جاتا ہوں کیونکہ یہ میرا عقیدہ ہے کہ جتنے انسان ہیں وہ سب اسی گلی میں رہتے ہیں اور جتنے آسیب ہیں، وہ اس گلی سے باہر رہتے ہیں۔" [لاہور کی گلیاں ۔ کرشن چندر]

یہاں گلی اور اس کی صفتوں کی تکرار ہے اور مسلسل ہے اور شدت سے ہے۔ ماضی کی تخیلی بازیافت کی یہ معصوم سی کوشش، دل کو چھو لینے والی ہے کہ یہاں یادوں کی نوعیت صحت مند ہے اور ماضی اور گم شدہ معاشرے کے تہذیبی اور

جسد باقی ۔ ستونوں کے شکست و ریخت سے وابستگی کے باوجود، روشن مستقبل اور تعمیر کے شدید احساس سے معمور ہے۔

اسی طرح بستی میں بھی کئی افسانے وابستہ نظر آتے ہیں ہر چند کہ یہاں بھی ماضی کی تخلیقی بازیافت کا مسئلہ ہے کہ ان میں ذاکر بھی ہے جو ہندوستان میں اپنی چھوڑی ہوئی محبوبہ کی خیریت اپنے ہندو دوست سریندر سے دریافت کرتا ہے۔ دیکھنے والی بات صرف اتنی ہے کہ یہاں صابرہ گم شدہ محبوبہ نہیں، بلکہ گم شدہ ہندوستانی ماضی کی علامت ہے۔ مگر انتظار حسین کے فن کی نوعیت، ہجرت یا ترکِ وطن کے مسئلے کو لے کر چلنے کے باوجود بے حد پیچیدہ ہے کہ ان کے یہاں جڑوں کی تلاش کا مسئلہ پیچیدہ اور گنجلک ہو جاتا ہے اور ۱۹۴۷ء کے ترکِ وطن کا سلسلہ ہجرت کے قدیم مذہبی واقعات کا تسلسل قرار پاتا ہے۔ خود ان کے الفاظ میں ـــــ

"۱۹۴۷ء کی ہجرت تو ان ہجرتوں کے پس منظر میں ہے جو مسلمانوں کی تاریخ میں ہوتی رہی ہیں "

اور انتظار حسین کی کہانیاں ۔ اس عنوان ماضی پرستی کے انفعالی جذبے پر رقص کناں ہو جاتی ہیں ۔ ماضی پرستی کی گنجائش تنقید کے نفسیاتی دبستان میں بطورِ خاص یونگ (Jung) اور اس کے متبعین کے یہاں بدرجۂ اتم ہے۔ انتظار حسین نے تنقید کی اس جہت پر توجہ تو کی ہے لیکن بڑی چابک دستی سے یونگ کے غیر مذہبی تعینات اور نسلی اور تہذیبی علامتوں کو مذہبی علامتوں میں بدل بھی دیا ہے ۔ یونگ کے یہاں اس بات پر بے حد زور دیا گیا ہے کہ امتدادِ زمانہ کے ہاتھوں مدفون فن پاروں کی تلاش کی جائے اور یہ دیکھا جائے کہ کہاں کہاں فن پاروں میں کوئی Racial Archetype پروجیکٹ ہوا ہے کہ اس Racial Archetype کی تلاش کے بغیر فن کی تشکیل یا

تخلیق ممکن نہیں۔ پس انتظار حسین نے انسانوں کو موضوعِ سخن بنا ڈالا۔
لیکن داستانوں کے آر کی ٹائپ کی از سرِ نو تخلیق Re- creation
سہل نہ تھی لہٰذا الٹ پلٹ کر وہی باتیں پیش ہونے لگیں اور پھر ہمارے
نقادوں نے استادی کے جوہر دکھانے شروع کر دیے اور انتظار حسین
کے افسانوں کو سامنے رکھ کر ایسی ایسی دور از کار تشریحات پیش کیں کہ ایسا
لگا کہ انتظار حسین کے افسانوں سے متعلق تمام تر تجسیمی علامتیں ہماری اپنی
علامتیں ہیں۔ اور ادب نے اس عنوان گویا کہ اپنی Myth دریافت کر لی ہے۔
حالانکہ ادب کا وہ حصہ جہاں Archetypal Projection مل سکتا ہے اردو
میں ہونے سے رہا کہ اس کا تعلق ازمنۂ قدیم کی زبانوں سے ہوگا جیسے سنسکرت
پالی، پراکرت وغیرہ۔ پھر کیا ہے کہ ازمنۂ قدیم کے اساطیر اور تجسیمی ـــــ
علامتیں مذہبی نہ ہوں گی بلکہ تہذیبی اور Parocial ہوں گی۔

یونگ کو رہبر بنانے والے افسانہ نگار یہ بات اچھی طرح ذہن نشین کر لیں
کہ تب اردو ادب کو اپنی حدیں تسلیم کرنی ہی ہوں گی۔ میں یہ بات جانتا ہوں کہ یونگ
کے قول کے مطابق اجتماعی لاشعور ہر فرد کے شعور اور لاشعور کے پس پردہ کارفرما
ہے اور میں تو یہ بھی جانتا ہوں کہ یونگ کے متبعین شاعری میں بار بار وجود میں
آنے والی بعض شعری امیجز، علامات اور بے حد قدیم معانی و مفاہیم کی صدائے
بازگشت ہمہ دم سنتے رہتے ہیں اور اسے اجتماعی لاشعور کے محرک سے وابستہ
بھی کرتے ہیں۔ لیکن یہ عجیب بحث ہوگی کہ یہاں انسانی نفسیات سے کہیں
زیادہ قبائلی اور وحشیانہ دور کی ابتدائی اور قدیمی زندگی زیرِ بحث بن
جائے گی اور انتھرو پولوجی (Anthropology) کی وسیع معلومات درکار ہوں گی
کہ قدیم اساطیری کہانیوں کا تعلق انسان کے وحشیانہ اور قبائلی دور کی
زندگی سے ہوا کرتا ہے۔ بہ قول یونگ، یہی وہ دور ہے جب ہم اپنے

ذہنوں کی قدیم صورتِ حال کو سمجھ سکتے ہیں۔ اب جہاں تک Myth کا سوال ہے تو کیا ہے کہ وائیکو Vico کے قول کے مطابق Myth ایک شاعرانہ اندازِ بیان ہے (شاید یہی سبب ہے کہ نئی کہانیاں، شاعری سے قریب ہو جاتی ہیں) یہ دراصل ایک ایسی زبان ہے، جو دورِ قدیم میں، انسانوں کی واحد زبان تھی۔ اس کے اپنے اصول و ضوابط ہیں اور اپنے منطقیانہ دلائل بھی ہیں ــــ لیکن ایک بات اور ذہن نشین رہے تو بہتر ہے کہ فرائڈ اور یونگ کے نظریات میں اختلافات شدید ہیں۔ بودکن ــ Bodkin نے ان اختلافات کو یوں اُجاگر کیا ہے:۔

The difference between two schools (Freud & Jung) lies in Jung's belief that synthetic or creative function does pertain to the unconscious that within the fantacies arisng in sleep or waking life, there are present indications of new directions or modes of adoption which the reflective self, when it discerns them, may adopt. and follow with some assurance that along these lines it has the backing of unconscious energies.

(ARCETYPAL PATTERNS, BODKIN P.P.73)

بہرحال انتظار حسین کی دو اہم کہانیاں ہیں ـــ "آخری آدمی" اور "زرد کتا"۔ "آخری آدمی" ان لوگوں کی کہانی ہے جو سبت کے دن مچھلیاں پکڑا کرتے تھے۔ قرآن پاک میں البقرۃ میں اس کا ذکر ہے۔ یہاں الیاسف آخری آدمی ہے، جو چالاک ہے اور مکاری کرتا ہے۔ بہ اعتبار مجموعی یہ کہانی نسلِ انسانی کے روحانی زوال کی ایسی داستان ہے، جہاں مذہبی واقعے کو

توڑ مروڑ کر، افسانوی واقعات نگاری کی شکل دینے کی کوشش کی گئی ہے، اس کی فضا انجیل مقدس کی ہے اور یہاں داستانوی اثرات نمایاں ہیں۔ اسی طرح زرد آدمی "میں بزرگان دین کے ملفوظات اور داستانوں کی زبان ملتی ہے اور یہاں زوال کے عمل سے متعلق جدوجہد کی ناکام کوشش ہے۔
انتظار حسین کی ایک اور اہم کہانی ہے "کشتی" یہاں قدیم سامی اور اسلامی روایات کے علاوہ ہندوستانی دیو مالائی داستانوں کی ازسرِنو تخلیق Re- creation کی ایک کوشش بہر حال ہے۔ یہاں قرآن پاک سے، عہد نامۂ عتیق سے، قصص الانبیا سے، توریت اور ویدوں سے، پُرانوں، اور شاستروں سے، غرض تمام مذہبی اور اساطیری روایات سے بھرپور استفادہ کیا گیا ہے۔
کہانی ہجرت کے احساس سے شروع ہوتی ہے کہ کشتی سفر میں ہے اور سفر کا گہرا رشتہ ہجرت سے ہے، جو انتظار حسین کی کہانیوں کا اہم محرک اور موضوع بہر حال رہا ہے۔ نوح کا بیٹا کنعان یا سام کشتی میں نہ آیا اور غرقِ طوفان ہوا۔ کنعان کا ذکر "کشتی" میں یوں آتا ہے کہ تنہا مرجانا، ہجوم کے ساتھ زندگی گزارنے سے بہتر ہے۔ بہر حال انتظار حسین کی اکثر کہانیوں کی بیشتر باتیں، یہ طے ہے کہ قدیم مذہبی اساطیر سے وابستہ ہیں اور داستانوں کے آرکی ٹائپ کی ازسرنو تخلیق کی کوشش۔ جسے کامیابی یا ناکامی کی سند وہی دے سکتے ہیں جنھوں نے یونگ کو اپنا رہبر و رہنما تسلیم کر لیا ہے۔
اب آیئے پاکستان ہی کے ایک دوسرے افسانہ نگار کی باتیں کریں، جس کی آواز اپنے عہد کی نمائندہ آواز معلوم ہوتی ہے اور توجہ چاہتی ہے۔ روئے سخن ہے انور سجاد کی جانب ــــ تو کہنا ہے کہ انور سجاد کی کہانیوں میں یوں تو ایک نمائندہ رجحان واضح طور پر اکثر نظر آتا ہے لیکن ان کی کہانی "کونپل" بہ طورِ خاص خوب تر کی مثال کہی جاسکتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں

کہ یہ کہانی زندگی کے تلخ حقائق سے وابستہ ایک ایسی کہانی ہے، جس کا تعلق افسانہ نگار کے ملکی، سماجی، اور سیاسی حالات سے ہے۔ انداز بیان استعاراتی ضرور ہے مگر اس کی وجہ بھی کچھ ڈھکی چھپی نہیں کہ واقعی یہ سچ ہے کہ کبھی کبھی ایسا منزل دور بھی آتا ہے، جب اپنے خیالات کا برملا تو کیا، استاروں اور کتابوں میں بھی اظہار ممکن نہیں رہ جاتا اور ہر فن کار طوق وسلاسل اور دار ورسن کی کٹھن آزمائشوں کو جھیلنے کا یارا نہیں رکھتا۔ ایسے ہی نازک لمحوں میں استعاروں کی زبان، افسانوں کی زبان بن جاتی ہے، لیکن اب اسے کیا کیجیے کہ میری نظر میں یہ بھی شکست فصل خزاں کے مصداق ہے یہ اور بات کہ اس خرابے میں بہر حال غنیمت ہے کہ دامن تر ہے اور وقار بادہ گساراں قدرے سلامت ہے ۔ کچھ پیراگراف بطور مثال پیش کرنا چاہتا ہوں جو میری رائے میں بہت اہم ہیں۔

"دو سیاہ پوش اسے میز کے پاس فرش پر پھر سے گرا دیتے ہیں دو اور ساتھ مل کر اسے پوری طرح شکنجے میں جکڑ لیتے ہیں۔ انچارج اس کے سینے پر چڑھ بیٹھتا ہے۔ اپنے مضبوط ہاتھ کے انگوٹھے اور انگلیوں کو اس کے جبڑوں کے دونوں طرف جما کے پوری قوت سے دباتا ہے، وہ مدافعت کرتا ہے لیکن اسے منہ کھولنا ہی پڑتا ہے۔ پائپ والا ایک چھوٹا سا دہکتا ہوا انگارہ، پیڈ کی کلپ میں انگیٹھی سے اٹھا کر، اس کے قریب آتا ہے، انگارہ اس کی آنکھوں کے قریب لاتا ہے۔ انگارے کی حدت اور سرخی سے اس کی آنکھوں کو سکون پہنچتا ہے ۔"تم واقعی بہت بکواسی ہو"۔ پائپ والا انگارہ اس کے کھلے منہ کے راستے سے اس کی زبان پر رکھتا ہے۔ کونے میں گرم چادر کے نیچے ماں اور

بیوی ایک دوسرے کو بھینچ لیتی ہیں۔ وہ سیاہ پوش کے شکنجے میں جکڑا تڑپتا ہے، بھینچتا ہے، ماں، بیوی کانوں میں انگلیاں دے لیتی ہیں۔ پائپ والا اس کی زبان سے انگارہ اٹھا کر، پھر رکھتا ہے۔ حتیٰ کہ منہ کے لعاب سے انگارہ بجھ جاتا ہے۔ پائپ والا کلپ سمیت انگارہ پھینک کر، بڑے اطمینان سے اٹھتا ہے سوچتا ہے اب یہ سدا کے لیے گونگا ہو گیا... وہ فرش پر لیٹا، اپنے جسم کے تشنج پر قابو پا کر، حواس مجتمع کرتا ہے۔ احتجاج میں پھڑکتی جلی زبان سے ان تمام لفظوں کا سیلاب امڈ آتا ہے۔ جو آج دوپہر ہجوم کی آواز کے ساتھ ہم آہنگ ہو گئے تھے۔ درد، اذیت اور غصے میں جلتی زبان سے لکنت میں ابھرتے الفاظ، پائپ والے اور دیگر سیاہ پوش کی سمجھ میں نہیں آتے۔ یہ سدا کے لیے گونگا ہو گیا۔ اپنی دانست میں ان بے معنی آوازوں کو سنتے ہوئے، پائپ والے اور اس کے حواریوں کے ہونٹ مسکراہٹ میں پھیلتے قہقہوں میں پھٹ پڑتے ہیں۔ قہقہے، کونے سے ابھرتی ماں اور بیوی کی سسکیاں، اس کی جلتی ہوئی، لکنتی زبان سے دیوانہ وار نکلتے لفظ، اور باہر کڑکتی بجلی، سرد، سنسناتی ہوا پر تیز بارش کا منتاژ ـــــ تیز بارش میں کارپوریشن لیمپ پوسٹ کی روشنی سے بنے، اندھے شیشے کے پار دیکھتے ہوئے بچے کو ایک ترکیب سوجھتی ہے، اپنی پوری قوت سے، اپنے بستر کا لحاف اٹھا کر، اوڑھتا ہے، پلٹ کر تیز تیز قدم اٹھاتا کمرے سے باہر نکل جاتا ہے۔ صحن کے وسط میں پہنچ کر بیٹھ جاتا ہے اور ننھی منی کونپل کو اپنے دامن میں لے لیتا ہے

جو منوں مٹی کو اپنی تیز کٹاری سی نوک سے چیر کر، ابھری ہے،
اور درخت بننے پر جس کی شاخوں سے موہنے مہکتے سُرخ سُرخ
پھول فانوس کی صورت جھولیں گے۔ [کونپل۔ انور سجاد]

یہ مناظر ـــــ معاشی، معاشرتی اور سیاسی جدّوجہد کی ترجمانی اور عکاسی کرتے ہیں۔ ان میں احتجاج اور اس کے سبب اذیت ناک سزاؤں کا استعارہ ہے۔ پاکستانی افسانوں میں یہ نئی آواز، احتجاج کی آواز ہے جسے دبانے کے لیے ڈاکٹر، نوکر، سیاہ پوش اور اینجارج وغیرہ اذیتیں دے رہے ہیں وہ گولیوں اور انگاروں سے زبان کو داغ دیتے ہیں اور اپنے تئیں سمجھتے ہیں کہ اب یہ گونگا ہو گیا اور اس طرح احتجاج کی آواز ہمیشہ کے لیے دب گئی۔ مگر جلی ہوئی لکنت بھری زبان کی جگہ لینے کے لیے ننھی منّی کونپل ابھرنے لگتی ہے، تو، نئی شخصیت یا احتجاج کی یہ نئی آواز اسے اپنے دامن میں محفوظ کر لیتی ہے۔ انور سجّاد کی یہ کہانی "کونپل" نئی کہانیوں میں ایک مبارک تبدیلی ہے اور وہ اس تبدیلی میں تنہا نہیں، ان کے معاصرین میں سے کئی نام اور ایسے ہیں، جن کے یہاں ایسی ہی مبارک تبدیلی صاف طور پر نظر آتی ہے۔

نئی کہانیوں کے ایک اور معتبر نام بلراج مین را کی یوں تو کئی کہانیاں ایسی نکل آئیں گی جن کا تفصیلی مطالعہ ضروری قرار پائے گا۔ جیسے مین را کی کہانی "وہ" سرمایہ دار طبقے کے گھِنونے پن پر ایک اچھی کہانی ہے۔ تاہم! میں ان کی کہانی "ماچس" کا تذکرہ قدرے تفصیل سے کروں گا۔ کہ یہ کہانی علامتی حیثیت کے باوجود بڑے بلیغ مفاہیم کو اپنے اندر سمائے ہوئے ہے "ماچس" ـــــ ایک ایسے فرد کی کہانی ہے جس کی نیند رات کو بے وقت ٹوٹ جاتی ہے۔ وہ سگریٹ سلگانا چاہتا ہے، مگر ماچس خالی ہے۔ وہ پورا کمرہ کھنگھال ڈالتا ہے مگر سب ماچسیں خالی ملتی ہیں۔ سرد رات میں وہ باہر

نکل کھڑا ہوتا ہے۔ کئی جگہوں پر ماچس کی ناکام تلاش کے بعد وہ ایک مرمت شدہ پُل پر پہنچتا ہے۔ یہاں سُرخ کپڑے سے لپٹی ہوئی لالٹین سے وہ سگریٹ سلگانا ہی چاہتا ہے کہ ایک سپاہی اسے پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے۔ وہاں کئی افراد، میز کے چاروں طرف بیٹھے سگریٹ پی رہے ہیں اور کئی ماچسیں رکھی ہیں، لیکن اس پر آوارگی کا الزام لگا کر، اس کو وہاں سے فوراً نکل جانے کا حکم دیا جاتا ہے۔ واپسی پر اس کو ایک آدمی ملتا ہے جس سے وہ ماچس مانگتا ہے۔ لیکن وہ شخص خود ماچس کی تلاش میں ہی گھر سے نکلا ہے: دونوں ایک دوسرے کے چھوڑے ہوئے راستے پر آگے بڑھ جاتے ہیں۔"

میری رائے میں، ماچس یہاں علامت ہے، زندگی کی حرارت کی۔ جسے شاید زندگی کی معنویت بھی کہا جائے تو کوئی خاص مضائقہ نہ ہوگا۔ اور آج کا انسان اس کہانی کی روشنی میں زندگی کی معنویت یا حرارت کے لیے سرگرداں ہے۔ وہ سرخ کپڑے میں لپٹی ہوئی لالٹین سے سگریٹ سلگانا ہی چاہتا ہے کہ ایک سپاہی اسے پکڑ کر تھانے لے جاتا ہے اور اس پر آوارگی کا الزام لگا کر وہاں سے فوراً نکال دیا جاتا ہے۔ پھر وہ حلوائی کی دکان پر سوئے ہوئے آدمی سے ماچس طلب کرتا ہے۔ سویا ہوا آدمی کہتا ہے" ماچس سیٹھ کے پاس ہوتی ہے۔ وہ آئے گا تو بھٹی گرم ہوگی" یہ فقرہ طنزیہ ہے اور یہاں آج کے معاشرے پر طنز ہے جہاں زندگی کی ہلکی سی حرارت بھی سیٹھوں کی تحویل میں بند ہے۔ اور پھر تھانے سے نکلنے کے بعد اس کی ملاقات ایک اور شخص سے ہوتی ہے۔" آپ کے پاس ماچس ہے کیا؟" ماچس" آپ کے پاس ماچس نہیں ہے" ماچس کے لیے تو میں"۔۔۔" وہ شخص اس کی بات سنے بغیر آگے بڑھ گیا۔ یہاں افسانہ نگار نے با[illegible]ری چھوڑ کر اہتمام مافی الضمیر ادا کر دیا اور اس عنوان ایک مخصوص قسم کا [illegible]ری حسن پیدا ہو جاتا ہے۔

کچھ دنوں پہلے تک افسانوں میں، جو ایک نئی نسل آئی تھی تو ابتدا میں تو ایسا لگا کہ نئی نسل کو تنہائی کا احساس ہے، پھر ان کے اندر جو غصّہ تھا، وہ اپنی ذات سے تھا، ایسا لگتا تھا کہ افسانہ نگار، خود اپنی ذات کی دھجیاں اڑا رہا ہے، خود اپنے آپ سے لڑ رہا ہے، بنرد آزما ہے۔ مگر اب یہ لڑائی اندر سے باہر آگئی ہے اور جو باہر کی طرف سماجی طاقتیں ہیں، اس کی طرف بڑھ رہی ہے۔ انور سجّاد کی کہانی "کونپل" اس کی مثال ہے اور بھی مثالیں دی جا سکتی ہیں، جیسے سریندر پرکاش کی کہانی "بجوکا" یہاں بیانیہ انداز کی سادگی کے باوجود، علامت، ڈرامائی انداز لیے ہوئے ہے۔ علامت کے ساتھ دراصل، تلازمات کا ایک پورا سلسلہ ہوتا ہے اور یہ سلسلہ ہی اسے معانی اور مفاہیم عطا کرتا ہے۔ جیسے مثال کے طور پر THE OLD MAN AND THE SEA میں تجرید تو ہے مگر حقیقت کے سمجھنے میں وہ مزاحم ہو۔ — ایسا نہیں۔

بات یہ ہے کہ علامت معنی کا استحصال نہیں کرتی۔ بلکہ معنی کو پھیلاتی ہے، بڑھاتی ہے۔ رہی بات کہانی پن کی، تو کیا ہے کہ کہانی پن کی تعریف بہت مشکل ہے، اس لیے کہ کہانی پن کی کیفیت بدلتی رہتی ہے۔ کبھی کبھی ہم کسی کہانی کو پڑھ کر یہ سوچتے ہیں کہ اس میں کہانی کہاں گم ہو گئی۔ لیکن ایک فن کار اس ٹوٹی ہوئی سچویشن کو ایک رنگ بخشتا ہے، ایک آہنگ بخشتا ہے۔ ماضی اور حال کو مربوط کرتا ہے، اور کہانی اپنے نفس سے جدا نہیں ہوتی۔ یہ بات کردار سے بھی ممکن ہے، پلاٹ سے بھی، فضا سے بھی! "بجوکا" کا ایک حسن یہ بھی ہے کہ یہاں ایک چونکا دینے والی کیفیت ہے۔ "بجوکا" کی زندہ شبیہہ نظر آتے ہی، قاری کا چونک جانا، بالکل فطری ہے، اور یہ چونکنا، ہوری اور اس کے پوتے کے چونکنے سے ہم آہنگ اور یک رنگ ہو جاتا ہے۔ بجوکا کھیت اور فصل کاٹنے کی روایت

سے وابستہ ہے۔ پنچایت کا تعلق گاؤں کے رواج سے ہے۔ ہوری نے فصل اگانے میں تکلیفیں جھیلیں مگر فصل کاٹتے وقت، وہ نئی، غیر متوقع مصیبت کا شکار ہوگیا۔ اب کہا ہے کہ بجوکا، کا نہایت اطمینان سے، نرمی اور ملائمیت سے مسکرانا اور ہوری کا غم و غصّہ، جھنجھلاہٹ اور پیچ و تاب کھانا یہ دو متضاد کیفیتیں ہیں اور ان متضاد کیفیات کے ملنے سے ایک دل چسپ کیفیت اور صورت پیدا ہو جاتی ہے۔

ایک بات بر سبیل تذکرہ عرض کرتا چلوں کہ یہ درست کہ افسانوں میں نت نئے تجربے ہوئے اور بہت ہوئے لیکن کہا ہے کہ اکثر نئے لکھنے والے تجربہ بہ معنی Experiment اور تجربہ بہ معنی Experience کا فرق برقرار نہ رکھ سکے۔ اس لیے ان کے اکثر تجربے' اعتبار اور وقعت حاصل کرنے میں ناکام رہے اور پھر ایک مشکل اور رہی اور وہ یہ کہ اکثر لکھنے والے چند مخصوص چلتی ہوئی تکنیک کے پیچھے بھاگے۔ سریندر پرکاش کی ہی مثال لے لیجیے وہ "بجوکا" میں تو ضرور کامیاب ہیں لیکن "بازگوئی" میں کہانی کے ہاتھ سے نکل جانے کا خوف' پوری کہانی پر چھایا ہوا ہے۔

نئے افسانے کی ایک اور مانوس اور معتبر آواز جوگندر پال کا المیہ یہ ہے کہ وہ آزادی کے بعد بھی برسوں تاجِ برطانیہ کے حکومت میں' افریقہ میں' جلاوطنی کی زندگی گزارتے رہے۔ جلاوطنی اور آشفتہ سری کی یہ زندگی' اپنی دھرتی سے' اپنی جڑوں سے دور' اپنی شناخت کی جستجو میں سرگرداں رہی کہ انھیں واقعی زندگی کی بے معنویت کے صبر آزما امتحان سے گزرنا پڑا ہے۔ زندگی کے اس خلا کو پُر کرنے کے لیے جوگندر پال نے مغربی علوم و فنون' افکار و نظریات کے لیے اپنے وجود کے سارے دروازے کھول دیے۔

"یہ خالی خالی شخص اپنے چہرے میں صاف نظر آتا ہے' اس کی ہر سوچ

پر عمل اس کا اپنا ہوتا ہے، اس کی اپنی مخصوص سادہ سی شخصیت کا اظہار ۔۔۔ لیکن جس طرح خالی خالی مکان میں مکین آجائیں تو مکان کی اپنی شخصیت اس کے وجود سے خالی ہو جاتی ہے اس طرح جو شخص خالی نہ رہے اور اس کے اندر اجنبی علوم کا کنبہ آباد ہو جائے تو وہ بے چارہ بے شخصیت ہو کر رہ جاتا ہے۔ میرے اندر ایک نہیں کئی مہاجر کنبے ہیں۔ یہ علوم میرے اندر بس جانے کی نیت سے نہیں رہ رہے ہیں بلکہ کہیں سے جان بچاکر، یہاں کیمپ کرنے کو آجاتے ہیں ۔۔۔ دن رات اُدھم مچا مچا کر میرے وجود کی توڑ پھوڑ میں لگے رہتے ہیں۔ میرے دروازے اور کھڑکیاں جگہ جگہ سے ٹوٹ گئے ہیں۔ دیواروں سے بھر بھری مٹی نکل رہی ہے اڑتیس برس کی عمر میں ہی ان وحشیوں نے میرا اچھا بھلا وجود بوسیدہ بنا کر رکھ دیا ہے ۔۔۔ مجھے معلوم ہو رہا ہے کہ میرے اندر آتشزدگی کی وارداتیں ہونے لگی ہیں۔ ان آوارہ علوم کا آپس میں دنگا شروع ہو گیا ہے۔" [باز یافت]

یہاں شناخت کا مسئلہ ابھر کر سامنے آتا ہے اور یہ مسئلہ داخلی شکست وریخت کے بعد کا مسئلہ ہے ۔۔۔ "کینیا میں اتنے سال قیام رہا لیکن دل ودماغ ہمیشہ بھاگ دوڑ کے عالم میں رہے گویا ہم کسی ایرپورٹ کے ویٹنگ روم میں پڑے ہوں گے ابھی ہوائی جہاز آئے گا اور اڑا کر گھر لے جائے گا۔" [کچھوا]

میری رائے میں نئے انسانوں میں صالح قدروں کے امانت دار وہ ہیں، جو گندر پال کا نام ہونا ہی چاہیے ۔ تمثیلی طور پر ان کی کہانی "پناہ گاہ" کو ہی لے لیجیے۔ تقسیم اور فسادات کے صحیح المیے کو پیش کرنے والی کہانیوں میں یہ خوبصورت کہانی بہت ہی اہم کہی جائے گی۔ تقسیم ہند کا حادثہ، اس

برّصغیر کا ایسا حادثہ تھا، جس نے ہمارے سماجی رشتوں، تہذیبی روایات اور جذباتی ہم آہنگی کو توڑ پھوڑ کر رکھ دیا۔ کہانی کا اہم پہلو یہ ہے کہ اس کہانی میں جا بہ جا انسان کی روح کا حُسن بھی ہے اور اس کے مسخ ہونے کی پراگندگی بھی۔ جوگندر پال ہمیں بتاتے ہیں کہ تاریخ کا پاگل پن ہمیں پناہ نہیں دے سکتا کہ ہماری پناہ صرف محبت، انسانیت اور دردمندی ہے۔ وہ کہانیاں بیان نہیں کرتے، بلکہ کرداروں کو ہمارے اندر اس طرح داخل کرتے ہیں کہ ہمیں اپنی سانسوں میں، ان کرداروں کی سانسیں گھلتی ہوئی محسوس ہونے لگتی ہیں۔

جوگندر پال کا اپنی کہانیوں کے بارے میں یہ قول ہے کہ ــــ "میں نے کہانیاں نہیں لکھی ہیں بستیاں بسائی ہیں، میرے لیے ان کی آبادکاری سب سے بڑا مسئلہ ہے۔ ہر جگہ کچھ بسا بسا لگے ... ورنہ سمندروں کے بیچ کورے ٹاپو کتنے ہی اُبھارتے چلے جائیے۔ ایک دن ٹاپو بھی اپنے اکیلے پن سے تنگ آکر ساگر میں بیٹھ جائے گا۔" اہم ہے اور فکر انگیز بھی ــــ اب آئیے کچھ اشاریتی افسانوں کی باتیں کی جائیں تو کیا ہے کہ ــــ

اشاریتی افسانوں کے سلسلے میں، لوگوں نے عموماً نئے افسانے اور افسانہ نگاروں کا ذکر بہ طورِ خاص کیا ہے، ہر چند کہ اشاریتی افسانوں کی عمر اتنی مختصر نہیں کہ ہلکی سی چلتی پھرتی اشاریتی فضا تو سجاد حیدر یلدرم کے "خارستان و گلستان" احمد علی کے "قید خانہ" "ہمارا کمرہ" اور "موت سے پہلے" میں بھی ملتی ہے، اور بطور خاص کرشن چندر کے افسانوں "مُردہ سمندر" اور "غالیچہ" میں تو اشاریتی فضا صاف صاف جھلکتی ہے۔ "غالیچہ" میں اوّل الذکر افسانے سے نسبتاً کہیں زیادہ، اب اسے اشاریتی افسانوں میں شامل کرنے سے گریز ہو تو ممکن ہے اس لیے کہ کرشن چندر کے یہاں وضاحتی اندازِ بیان تو ضرور رہی ہوتا ہے بہرحال! اشاریتی افسانوں میں انور عظیم کے دو افسانے بھی اہم کہے جائیں گے

"قصہ رات کا" اور "دوسرا قصہ رات کا"۔ "قصہ رات کا" میں رات ایک جزیرہ ہے جو ہندوستان ہے، یہاں ہندوستان کی آزادی اور فرقہ وارانہ فسادات کا بیان بڑے ہی پُراثر انداز سے کیا گیا ہے۔ "دوسرا قصہ رات کا" ملک کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی پر طنز ہے۔ یہاں سرگوشیاں ایک اشارہ بن کر سامنے آتی ہیں۔ یہ ملک کے دانش ور طبقے پر طنز ہے۔ یہ طبقہ اس افسانے کی روشنی میں ایک ایسا طبقہ ہے، جو صرف غور و فکر سے کام لیتا ہے۔ لیکن اپنے افکار اور نظریات کو بہ روئے کار لانے کی اہلیت نہیں رکھتا۔ ذیل کا اقتباس دیکھیے:-

"پھر سرگوشیوں کو جھرجھری سی آئی اور ان کے فیصلے کا اعلان ہوا۔
"اگر ہم نے کچھ نہ کہا تو گھٹ کر مر جائیں گے"۔
درختوں کی ٹہنیوں پر اُگے ہوئے پتے ہاتھوں کی طرح لمبے ہو گئے
انہوں نے ایک دوسرے کو تھام لیا فیصلے کا اعلان ہو رہا تھا۔"
اور پھر دانشور طبقے پر یہ طنز "بے لباس سرگوشیاں سگار پی رہی تھیں۔ سگریٹ کے کش اڑا رہی تھیں"۔

بہر حال! اشاریتی افسانوں میں کئی نام آئیں گے، دیکھنے والی بات یہ ہے کہ علامتیں یا اشارات فن کار کی داخلی کیفیات کا اظہارِ محض نہیں ہوتے بلکہ ان کا تعلق خارجی باتوں سے بھی ہوتا ہے اور یہ کسی نہ کسی سطح پر ماحول سے وابستہ ہوتے ہیں ورنہ پھر مجرد اشاریت وجود میں آئے گی اور کہانی پن کے اخراج کا مسئلہ ابھر کر سامنے آئے گا۔

میں نئے لکھنے والوں میں سے کئی مثالیں اس سطح پر دیتا، لیکن نئے افسانہ نگاروں پر کچھ عرض کرنے سے قبل نئی افسانوی روایت کے ایک اہم معمار کا ذکر کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ سچ تو یہ ہے کہ آخری دہائی کی افسانہ نگاری کی ابتدا

غیاث احمد گدی سے ہوتی ہے۔ ان کا افسانوی مجموعہ "بابا لوگ" ۶۹ء میں منظرِ عام پر آیا ہے۔ "بابا لوگ" میں گدی کے نو افسانے شامل ہیں۔ اور بابا لوگ ان کی ایک خوبصورت کہانی ہے۔ جو ایک چھوٹی سی کرسچین فیملی کی داخلی کشمکش کی خوبصورت عکاسی کرتی ہے۔ اس کے علاوہ گدی کی خوبصورت کہانیوں میں سے ایک کہانی "جوہی کا پودا اور چاند ہے" میری رائے میں اس افسانے میں گدی کی انفرادیت بڑی خوبصورتی سے اجاگر ہوتی ہے۔

کہانی مختصراً یہ ہے کہ ایک نوجوان خوبصورت لڑکی، ایک ناجائز بچے کی ماں بن جاتی ہے۔ بدنامی کے ڈر سے، بچے کو گاؤں کی بوسیدہ مسجد میں دفن کر دیا جاتا ہے۔ بچے کی آواز تو اس طور بظاہر دبا دی جاتی ہے۔ لیکن دیدی کے دل و دماغ میں اب بھی وہ آواز، صدائے بازگشت کی طرح گونجتی رہتی ہے وہ ہر وقت آنگن میں جوہی کی سپید کلیوں کو چاند کی روشنی میں ٹکٹکی باندھے دیکھتی رہتی ہے۔ بقول غیاث احمد گدی "دیدی ایک چکور ہے، جو اپنے چاند کے انتظار میں، شب و روز کاٹ رہی ہے، لیکن شاید چاند کو گہن لگ گیا ہے۔ یہاں بعض بے حد خوبصورت اور فکر انگیز، پیراگراف ہیں جنہیں پیش کیے بغیر آگے بڑھنا مناسب نہ ہوگا۔

"مرنا اور جینا دونوں کٹھن کام ہیں منی۔ یہ سمے سمے اور جگہ جگہ کی بات ہے۔ کہیں کانٹوں کی باڑھ میں بھی رہنے کو جی چاہتا ہے تو کبھی، پھولوں کے بستر پر بھی تپا گنے کے لیے دوڑتا ہے۔ سورج کی جو کرنیں زندگی کو امرت پلاتی ہیں، وہی نوکیلی کرنیں کبھی بھالے کی طرح زندگی کے جسم کو چھید بھی دیتی ہیں۔"

یا یہ پیراگراف:۔

"کسی کو کوئی معاف نہیں کرتا۔ زندگی کے کھیت میں زہر بونا آسان

ہے، مگر اسے کاٹنا مشکل ہے۔ خود اپنے ہاتھ نیلے پڑ جاتے ہیں۔ مگر یہاں کا دستور ہی الگ ہے، جو بوتا ہے، وہ کہاں کاٹتا ہے، زہر کی اس کھیتی کو، زندگی کے وہ بے گناہ ہاتھ کاٹتے ہیں جن کی کوملتاؤں میں دیوتاؤں کا تقدس رچا ہے۔ جب سچائی کسی گھائل پرندے کی طرح، وقت کے خلا میں لڑکھڑاتی کسی بے رحم چٹان پر گر پڑتی ہے تو، کوئی شکاری خوشی سے جھوم اٹھتا ہے۔ سچائیوں کو زخمی کرنے والے شکاریوں سے کوئی پوچھے، ان زخمی جسموں پر تم ٹھنڈے مرہم کے پھائے رکھ سکتے ہو۔"

[جوہی کا پودا اور چاند۔ غیاث احمد گدی]

یہ جملے غیاث احمد گدی کے اس گہری نظر کی غمازی کرتے ہیں، جو ان کے معاصرین میں کم ہی افسانہ نگاروں کے حصے میں آئی ہے۔

غیاث احمد گدی کی نئی کہانی ہے "آخ تھو" ــــ یہ کہانی اپنی تکنیک کے اعتبار سے بالکل ہی نئی ہے۔ یہاں کلو قصائی، بڑھیا کے سود کے پیسوں کی عدم ادائیگی کے سبب، بڑھیا سے بکری چھین لیتا ہے۔ وہ بکری، جو بڑھیا اور اس کے پوتے کا واحد سہارا ہے اور جس کا دودھ بیچ کر دونوں کا پیٹ مشکل سے بھرتا ہے، بکری موقع پاتے ہی ریوڑ سے نکل بھاگتی ہے اور پھر یہ پیراگراف دیکھیے جہاں کتنے ہی ملے جلے تاثرات فن میں ڈھل گئے ہیں:

"ادھر بکری کیسے نہ کیسے کھڈ سے نکل، پہونچی بڑھیا کے پاس، بڑھیا گھر پر نہیں تھی۔ پوتا تھا۔ کانٹوں سے بھری، لہولہان، بکری کو دیکھتے ہی پہچان گیا۔ اور تالیاں بجا بجا کر ناچنے لگا، خوشی سے جھومتا، بکری کی پیٹھ پر بیٹھ گیا۔ بکری کی وہ ساری رگیں جو کئی دنوں سے تنی ہوئی تھیں، ڈھیلی پڑنے لگیں۔ بکری ہواؤں

میں اڑنے لگی، غبّاروں کی طرح، آنکھوں میں ایسی چمک عود کر آئی
گویا وہ ایک دم سے ماں ہوگئی ... بڑھیا آئی تو بجائے خوش ہونے
کے رونے لگی۔ آنکھوں سے ٹپ ٹپ پانی بہنے لگا، وہ بکری کے گلے
میں باہیں ڈالے سسک سسک کر روتی رہی۔ پھر تھنوں کو
دیکھا۔ جو کسمسا رہا تھا بلکہ ٹپ ٹپ دودھ ٹپک رہا تھا۔ دوڑی دوڑی
اندر سے مٹی کا آب خورہ لے آئی۔ تھنوں کو ہاتھ لگایا کہ سفید
گاڑھا اشتہا انگیز دودھ، جھر جھر، آب خورے میں گرنے لگا۔"

[آخ تھو۔ غیاث احمد گدی]

یہ استحصال کی بدترین شکل ہے۔ گدی نے استحصال کے مسئلے کو، داخلی احساسات
سے ہم مزاج و آشنا کر کے، فن میں خوبصورتی سے متشکل کر دیا ہے۔ اور
شاید یہ بھی گدی کے فن کی شناخت کا اہم پہلو ہوگا کہ ان کے یہاں داخلی
احساسات، افسانوں میں اس طرح ڈھل جاتے ہیں کہ تخلیق دنیائے باطن
کا دل کش مرقع بن جاتی ہے۔

غیاث احمد گدی کے فن پر کچھ لکھنے سے قبل، میں نے بات یہاں پر
لا کر چھوڑ دی تھی کہ ... "ورنہ پھر مجرّد اشاریت وجود میں آئے گی اور کہانی پن کے
اخراج کا مسئلہ ابھر کر سامنے آئے گا" ___ تو کیا ہے کہ نئے افسانے
اور نئی شاعری دونوں ہی علامت نگاری کی تحریک سے شدت سے متاثر
ہیں۔ لیکن یہ بات طے ہے کہ افسانوں کی زبان، شاعری سے مختلف بہر حال
ہوگی اور ایک بیّن فرق تو یہ بھی ہے کہ افسانے منثور تخلیقات کہے جائیں
گے۔ "پال والیری، علامتی تحریک اور فرانسیسی ادب کا اہم نام ہے۔ میں یہ
ذکر یہاں پر یک بہ یک اس لیے کر رہا ہوں کہ نثر اور شاعری کے فرق کی
نمایاں طور پر وضاحت، علامت نگاروں میں، بہ طور خاص والیری نے کی ہے۔

اس کا یہ اقتباس نئے اشاریتی افسانہ نگاروں کے لیے بطورِ خاص اہم ہے۔
"نثر کا مقصد ہے غائب ہوجانا، قابلِ تفہیم ہونا، تحلیل ہوجانا، ادراک کا ملاً فنا ہوجانا اور لسانی روایات کے مطابق اس تصور اور جذبے کے لیے جگہ خالی کردینا جس کا اس میں اظہار ہوتا ہے۔ کیونکہ نثر ہمیشہ عمل اور تجربے کی دنیا کی جانب اشارہ کرتی ہے، ایک ایسی کائنات کی طرف لے جاتی ہے جس میں ہمارے مشاہدات، ہمارے اعمال و جذبات کا اسلوب اظہار تقریباً یکساں ہی ہوتا ہے کہ عملی دنیا "مقاصد کے مجموعے" کی تعبیر میں محدود کی جاسکتی ہے۔" پال والیری کے نزدیک شاعری اور نثر میں دراصل الفاظ کے استعمال کا فرق ہے۔ الفاظ کا استعمال شاعر بھی کرتا ہے اور نثر نگار بھی۔ جیسے افسانہ افسانہ نگار، نقاد، فلسفی، صحافی وغیرہ لیکن شاعر اور دوسرے افراد میں فرق وہی ہے جو نظم اور انتشار میں ہے۔ یا پھر نغمے اور بے ہنگم آواز میں ہے۔ بقول والیری شاعری کبھی فنا نہیں ہوسکتی کیونکہ شعرا الفاظ کا استعمال ایک مخصوص انداز سے کرتے ہیں اور پھر شاعری میں الفاظ فنا نہیں ہوتے اور نہ بطور ذریعۂ اظہار استعمال ہوتے ہیں۔

میلارمے اور والیری دونوں ہی کے نظریات کی رُو سے شاعری کو اظہارِ خیال کی حد تک محدود نہیں کیا جاسکتا۔ اور پھر نثر بہ قول والیری، چلنے کی مانند ہے جس کا ایک طے شدہ مقصد ہوتا ہے اور ہر حرکت مابعد کے بعد بالکل ختم اور فنا ہوجاتی ہے لیکن شاعری کا معاملہ مختلف ہے کہ شاعری رقص کی مانند ہے جو بجائے خود اپنی غایت اور اپنا مقصود ہے۔ اس کا کوئی خارجی مقصد نہیں بلکہ ایک کیفیت کو پیدا کرنا ہی اس کا مقصد ہے۔ کہ شعر اور رقص اپنے اختتام کے بعد غائب نہیں ہوجاتے Question De Poesie والیری کی نظر میں، شاعری، زبان کے اعمال کو پایۂ تکمیل یا اتمام تک نہیں پہنچاتی، وہ

خود پر نئی ذمے داریاں عائد کرلیتی ہے۔ یہ وہ زبان نہیں ہے جو عموماً تقریر دل
خطوط، فلسفہ طرازی اور داستان گوئی میں استعمال ہوتی رہتی ہے اور جسے
شاعر تکمیل تک پہنچا کر، ممتاز اور منفرد کر دیتا ہے۔ بلکہ شاعری ایک ایسی ہمہ گیر
شے ہے جو کئی نوعیتوں کی زبان کا استعمال ہے۔ شاعری ممتاز، اور بے مثل
خصوصیات کی حامل ہے۔ یہ ایک Un Lange Dense Le Language ہے
اشاریت کا مقصود، میلارمے کے الفاظ میں ان تمام صلاحیتوں پر زور دینا
اور تکمیل تک پہنچانا ہے جن کی وہ اہل ہے۔ علامت نگاروں کی نظر میں، رومانیت
اور فطرت نگاری، دونوں زبان کے ایسے استعمال ہیں، جو حقیقت کو زبان کی
حدود سے پرے رکھتے ہیں۔ علامت نگاری ان سارے مکاتیب فن سے
بغاوت کا اعلان ہے۔ جو، زبان اور ہیئت کو ثانوی درجہ دیتے ہیں۔ میلارمے
اور اس کے متبعین نے الفاظ کو مقصود بالذات قرار دے کر، ان کو کائنات کی
شے بذاتہ thing-in-itself کا درجہ دے دیا۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے
تو علامت نگاری کا سارا فلسفہ، الفاظ کا فلسفہ ہے اور علامت نگاری کا سارا مسئلہ
ایک ایسی ہیئت کی تخلیق کرنا ہے، جو الفاظ کو خیال کی ماتحتی سے آزاد کر دے
اور ان کے بقاء اور تحفظ کی ضامن ہو۔

دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ شاعری ہو کہ افسانہ نگاری، خیال کی اہمیت دونوں
ہی سطحوں پر تسلیم شدہ ہے۔ ڈیکارت کہتا ہے Cogito Ergo Sum
(میں سوچتا ہوں اس لیے میرا وجود ہے) لیکن میلارمے اس کے برعکس یہ کہتا ہے
کہ یہ زبان ہی کا فیضان ہے، جس سے ہم موجود ہوں۔ زبان اور فن اس کی نظر
میں ایسی چیزیں ہیں جس سے آگے ارتقاء ناممکن ہے اور زبان کی حدود، ہمارے
دنیا کی حدود ہیں۔ دراصل بات یہ ہے کہ علامت نگاری سے میلارمے کا مقصود
یہ ہرگز ہرگز نہ تھا کہ بہ حدِ امکان، کسی زندہ، مکمل اور مفید کارنامۂ فن کی تخلیق کی جائے

بلکہ اس کے پیشِ نظر صرف اور صرف یہ مقصد تھا کہ جہاں تک ممکن ہو سکے، فرانسیسی شاعری کو مطابقیت کی طرف لے جایا جائے اس لیے اس نے "پیراناسی این ازم" (Paranassianism) کی واقعیت نگاری میں فرانسیسی ادب کو دم توڑتے ہوئے دیکھا تھا۔ اور اسی لیے ردِ عمل کے طور پر، سب سے پہلے اس نے واقعیت نگاری کے خلاف بغاوت کی تھی۔ اور سچ تو یہ بھی ہے کہ اس تحریک کے لیے کوئی مثبت اور ٹھوس دلیل ہے ہی نہیں۔ اکثر جگہوں پر صرف جواز پیش کیے گئے ہیں۔ خود میلارمے نے بھی ایک مابعد الطبیعاتی جواز پیش کیا ہے کہ بہ قول میلارمے اشیاء اس لیے موجود ہیں کہ شاعرانہ تعبیرات سے اپنی معراج کو پہنچ جائیں۔ اس کے نظریے کے مطابق "دنیائے واقعی" فن کار کی دنیا کے سامنے (بالمقابل) ایک نفرت انگیز انتشار کے سوا کچھ نہیں۔ اور بقول میلارمے جس دنیا کا ہم ہر روز مشاہدہ کر رہے ہیں، وہ دراصل حقیقی دنیا کی پراگندہ اور مسخ شدہ شکل ہے لیکن حقیقی دنیا ہی دراصل ابدی ہے۔ اور شاعری اس ابدیت کی دریافت ہے عقلی دنیا' میلارمے' کی نظر میں نا ممکن اور پراگندہ ہے۔ وجہ ظاہر ہے کہ یہ حقیقی دنیا کی مسخ شدہ شکل ہے۔

پھر اسی بات کو ذرا دوسرے انداز سے دیکھیے کہ اشیاء کے عقلی مشاہدہ میں ہمیں جو خلا محسوس ہوتا ہے، شاعری اسی خلا کو پر کرتی ہے۔ اور اس عنوان کائنات کے گم شدہ اجزا کا سراغ لگاتی ہے اور شاعر کا کام صرف یہ رہ جاتا ہے کہ عالمِ شہود کی نمودِ کاذب کا پردہ چاک کر کے، براہِ راست حقیقت سے رابطہ قائم کرے۔ اب رہ کیا جاتا ہے۔ سوا اس کے کہ ہمیں بہ قول میلارمے' خیالات سے گزر جانا چاہیے اور صرف الفاظ کی مدد سے فنی تخلیق کرنا چاہیے اور ہیئت کی مدد سے تخلیق کے مخفی دروازوں کو کھولنا چاہیے۔ علامت نگاری کی تفصیلی بحث میں فی الحال جانے کا موقع تو ہے نہیں، لیکن دو باتیں کہے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ایک تو یہ زبان

بہرحال ایک سماجی حقیقت ہے اور ہر لفظ اپنے سماجی حوالے سے پہچانا جاتا ہے، لطف وہاں آتا ہے جہاں لفظ کی سماجی معنویت، علامتی پس منظر سے ہم مزاج و آشنا ہو جاتی ہے۔ اور دوسری بات یہ ہے کہ تخیل، فن کے لیے غذا کا کام کرتا ہے۔ تخیل کی گرفت سے آزاد کر کے فن کو ہیئتی تجربوں کی بھینٹ چڑھا دینا یا الفاظ کو علامت کے خول پہنا کر ان کے گرد پیچیدہ ہیئت کی دیواریں کھڑی کر دینا دوسرے لفظوں میں فن کے قابل فہم ہونے کو نہ ہونے کے مترادف قرار دینا ہے۔ رہی بات فن میں خالصیت کی تو میں نے خود ہی کہیں لکھا ہے کہ فن کی خالصیت کا انحصار اس پر ہے کہ اس میں کتنی آمیزش ہے ویسے یہ طے ہے کہ ــــ

"Deliberate symbolism is hazardous for art can be pure by virtue of impurities it assimilates

اور نئے شعراء اور ادباء کا ایک بڑا المیہ یہ بھی ہے کہ انہیں نئی تنقید کی روشنی میں اپنے فن کی تخلیق کرنے کا خبط سوار ہو گیا ہے۔ بلراج کومل نے اپنے مضمون "شاعری اور فکشن کی ٹوٹتی حد بندیاں" میں لکھا ہے ــــ استعارہ اور علامت، حالانکہ تمام فنون کا بنیادی وصف ہیں۔ فکشن میں اس کو ثانوی حیثیت دی گئی ہے۔ فکشن کی حد بندی میں، فینٹسی کی سی فضا میں ملفوف استعارہ اور علامت کی سرگرم بیش قدمی نے بہت بڑی دراڑیں پیدا کی ہیں۔ یہ بلراج کومل نے بھی نثر اور شاعری کے فرق کو سمجھانے کی اپنے طور پر کوشش کی ہے۔ اور بڑے بڑے ناول نگاروں کے نام بھی جا بجا پیش کیے ہیں۔ لیکن دیکھنے والی بات صرف اتنی سی ہے کہ فن میں ہیئت ہی سب کچھ نہیں، موضوع بھی ہوا کرتا ہے اور بلراج کومل کسی فن کار کو صرف اس طرح پیش کریں کہ اس کے یہاں ہیئتی سطح پر کتنے تجربے ہوئے ہیں اور کیا کیا تجربے ہوئے ہیں تو پھر یہ تو تصویر کا ایک ہی رخ کہا جائے گا در تصویر کا دوسرا رخ تو یہ ہے کہ فن کے پرکھنے میں ہم ان غیر ادبی معیاروں

کو بھی سامنے رکھ کر چلیں جو فن کے لیے محرک ثابت ہوتے ہیں کہ سچ تو یہ ہے کہ۔

"Literature cannot be described completely in terms of literature" نئے افسانہ نگاروں میں علامتی افسانے لکھنے والوں کی تعداد اچھی خاصی ہے، ہر چند کہ میری رائے میں ان نئے ناموں میں، معدودے چند نام ہی ایسے نکل سکتے ہیں جن سے توقعات وابستہ کی جاسکتی ہیں اور ان چند ناموں میں سلام بن رزاق بہرحال ایک ایسا معتبر نام ہے، جس نے بہت کم مدت میں ہی ایک معیار اور مرتبہ حاصل کر لیا ہے۔ "ننگی دوپہر کا سپاہی" ان کا ایک قابلِ ذکر افسانہ ہے۔ ننگی دوپہر اور ننگی دوپہر کی تیز دھوپ دراصل جبر استبداد اور استحصال کی علامت ہے۔ جس میں آج کا انسان جھلس رہا ہے۔ عصرِ حاضر نے آج کے انسان سے اس کی زندگی چھین لی ہے۔ عوام اس نظام کو بدل دینے کی آرزو تو رکھتی ہے لیکن وہ وسائل نہیں رکھتی، جو اس تبدیلی کے لیے ضروری ہیں۔ دانش ور طبقہ صرف علم اور دانش کے سمندر میں غوطہ زن ہے، لیکن بے عمل اور بے حس و حرکت۔ انجام کار صورتِ حال یہ ہے کہ سارے مسائل ایک سوال کی صورت میں سامنے آتے ہیں۔ "یہ دھوپ کب ڈھلے گی؟ ہمارے گرد روز بہ روز تنگ ہوتی ہوئی دیواریں کب گریں گی"؟

سلام بن رزاق کی دیگر اہم کہانیوں میں "درندہ" اور "کالے ناگ کے پجاری" بھی غور و فکر کے متقاضی ہیں۔ درندہ کا موضوع ہے، حکمراں طبقے کا اپنے اقتدار کی خاطر، عوام میں نفرت پھیلانے والی سیاست اور معاشرے میں عدم اعتمادی اور غیر یقینیت کی فضا قائم کرنا۔ "درندہ" کا اختتام بہت ہی خوبصورت ہے۔

"جو بھی ہو، فاتح گروہ کو اطمینان تھا کہ دشمن کے درندے کا قضیہ بھی ختم ہو چکا ہے، وہ سب مالِ غنیمت لیے عورتوں کو لونڈیاں

اور بچوں کو غلام بنا کر ظفر مندی کے نشے میں جھومتے ہوئے اپنی
بستی کی طرف لوٹے مگر وہ سب اس بات سے بے خبر تھے کہ اب
بھی ایک سایہ دبے پاؤں ان کے پیچھے چلا آ رہا ہے۔"

"کالے ناگ کے پجاری" ـــ سلام بن رزاق کی ایک خوبصورت اشاریتی کہانی ہے ـــ کہانی مختصراً یہ ہے کہ ایک بڈھا، کہانی سناتا ہے اور لوگوں کو ڈر اور خوف سے محفوظ رکھنے کے لیے کہانی کا انجام بدل دیتا ہے اور کہانی طربیہ بن جاتی ہے۔ افسانہ نگار، کہانی کے انجام کے بارے میں مشکوک رہتا ہے اور بڈھے سے تنہائی میں صحیح بات دریافت کرنے کی کوشش کرتا ہے اور بڈھا کہتا ہے کہ ـــ "ورنہ حقیقتاً کالے ناگ کے پجاری آج بھی زندہ ہیں اور ان کا خونی کاروبار بھی اسی طرح جاری ہے۔" یہ کالے ناگ کے پجاری کون ہیں۔؟ اور ان کا خونی کاروبار کیا ہے؟ یہ دونوں ہی باتیں علامت کے طور پر استعمال ہوئی ہیں اور گہری سماجی معنویت کی حامل ہیں۔ دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ کالے ناگ کی علامت خونی کاروبار کی علامت سے ہم آہنگ ہے۔

ان کہانیوں کے علاوہ نئے افسانہ نگاروں کی بعض نمائندہ تخلیقات ہیں "خالی بیٹریوں کا مداری" (اقبال متین) "دو بھیگے ہوئے لوگ" (اقبال مجید) اور "چوراہے پر ننگا آدمی" (انور قمر)۔ مؤخرالذکر کی کہانی کا اہم پہلو شاید یہ ہے کہ آج کا انسان، لاسمتیت کا شکار ہے اور یہ نہیں کہ کون سی راہ اس کے لیے فلاح کی راہ ہوگی اور اسے کہاں جانا ہے ـــ ذیل کا اقتباس ایک خوبصورت سوال بن کر سامنے آتا ہے ـــ کہ اس کا مکالماتی اندازِ گفتگو سے ظاہر ہوتا ہے کہ آج کا انسان نظریات کے ہجوم میں گھرا ہے اور اپنی منزل اور اپنی راہ دونوں ہی سے ناواقف۔

"تم کہاں جانا چاہتے ہو، تم کہاں جانا چاہتے ہو۔"

"تم ہی بتاؤ، تم سب کہاں جانا چاہتے ہو؟" اس نے وہی سوال ان سے کر دیا۔

"ہم کہاں جانا چاہتے ہیں ۔ ہم کہاں جانا چاہتے ہیں ۔؟

وہ سب ایک دوسرے سے دریافت کرنے لگے ۔

چوراہے پر ٹنگے آدمی نے قہقہہ لگایا ۔ ہا۔ ہا۔۔ہا

جب تمہیں خود ہی نہیں معلوم اور تم سبھوں کو نہیں معلوم کہ تم کہاں جانا چاہتے ہو، تو یہ سوال تم نے مجھ سے کیوں کیا ۔؟

اپنے آپ ہی سے پوچھ لیتے ۔"

"تم مہان ہو۔" وہ سب بولے۔

"اس لیے کہ میں چوراہے پر لٹک رہا ہوں ۔

[چوراہے پر ٹنگا آدمی ۔ انور قمر]

"دو بھیگے ہوئے لوگ" (اقبال مجید) کی ایک ایسی کوشش ہے جہاں سرمایہ دار طبقے کی گھٹن افسانے کا موضوع قرار پاتی ہے ۔ ان کہانیوں کے علاوہ بعض ایسی خوبصورت کہانیاں بھی لکھی گئی ہیں، جن کا ذکر کیے بغیر آگے بڑھنا انصاف اور دیانت داری کے خلاف ہوگا ۔ تمثیلی طور پر رام لعل کی کہانی "اکھڑے ہوئے لوگ" قاضی عبدالستار کی کہانی "مالکن" اور پھر لکھنؤ کی شیعہ سنّی کشیدگی سے متاثر ہو کر لکھی گئی عابد سہیل کی کہانی "سوا نیزے پر سورج" اور اس کے علاوہ رتن سنگھ کی کہانی "پنجرے کا آدمی" ۔ یہ سب کہانیاں تفصیلی مطالعے اور تنقیدی تجزیے کی متقاضی ہیں کہ میری رائے میں یہ نئی افسانوی روایت میں گراں قدر اضافے کے مصداق ہیں ۔

اب آیئے کچھ تازہ وار دان بساطِ ہوائے دل کی جانب ۔ گزشتہ چند سالوں میں نئے بننا نئے لکھنے والوں میں دو نام بہت تیزی سے ابھر رہے ہیں

یہ نام ہیں عبدالصمد اور عبید قمر ـــــ عبدالصمد کی انفرادیت کا راز یہ ہے کہ ان کے یہاں معاشرے کی شکست و ریخت، علامتی انداز لیے ہوئے افسانوں میں جلوہ گر ہو جاتی ہے۔ ان کی بعض خوبصورت کہانیاں ہیں" کال بیل" "چند غیر مصدقہ واقعات" اور پھر" جانی انجانی راہوں کے مسافر" ـــــ

آخر الذکر کہانی کا یہ پیراگراف خوبصورت ہے اور توجہ چاہتا ہے۔

" آگ کا کیا ہے۔ پھر کہیں مل جائے گی اور نہ بھی ملے گی تو دو آدمیوں کی یکجائی خود ایک آگ سے کم ہے کیا؟ اتنا سن کر میں نے اپنے اندر تہہ در تہہ رکھی ہوئی آگ نکال کر اس کے حوالے کر دی۔ آگ پا کر وہ بے حد خوش ہوا اور میرا بے حد شکریہ ادا کرنے لگا میں نے اس سے کہا کہ وہ تمام کام چھوڑ کر پہلے وہ کام کرے جو اسے کرنا چاہیے۔ چنانچہ وہ آگ لے کر اپنی کشتی کے پاس گیا لیکن بجائے کشتی چلانے کے وہ اس میں سوار ہو گیا اور چپو چلاتا ہوا دور ہٹ کر مجھ سے بولا کہ "بھیا معاف کرنا اتنی سی آگ کے لیے میں نے کہاں کہاں سر نہیں پھوڑا، وہ آگ تم سے ملی۔ اگرچہ تم اسے دھوکا کھو گے لیکن میرا کام بن گیا۔ اب دیکھتا ہوں وہ کم بخت دریا میرا کیا بگاڑ لیتا ہے۔" [جانی انجانی راہوں کے مسافر۔ عبدالصمد]

عبید قمر کا افسانوی مجموعہ "آخری کش" ایک خوبصورت افسانوی مجموعہ ہے یوں تو اس مجموعے کی اکثر کہانیاں معیاری ہیں لیکن بہ طورِ خاص" مجرم" میری رائے میں بہت ہی خوبصورت کہانی ہے۔ یہ کہانی سماج کے اس طبقے کے افراد سے متعلق ہے جنہیں سماج نے اس درجہ کچل کر رکھ دیا ہے کہ نانِ شبینہ کو محتاج ہو گئے ہیں ـــــ " بھولی" کا کیریکٹر بہت ہی جان دار ہے، جو استحصال کے بھینٹ چڑھ جاتی ہے۔ اس معصوم سی بچی کی موت کا ذمہ دار

کون ہے؟ یہ سوال دماغ کو جھنجھوڑ دیتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ ہم سب مجرم ہیں اور اس مشترکہ احساسِ جرم کے بندھن میں سارا سماج جکڑا ہوا ہے۔ عبید قمر نئے افسانہ نگاروں میں اہم کہے جانے کے مستحق ہیں۔ ان کی نظر گہری ہے اور ان کے یہاں کہانی پن کے اخراج کا مسئلہ نہیں ہوتا بلکہ سچ تو یہ ہے کہ ان کی کہانیاں عام قارئین سے بھی دادِ تحسین حاصل کر لیں گی۔ اور اس کے باوجود ان کے ادبی معیار و مرتبہ میں فرق پیدا نہ ہوگا۔ ویسے سچ تو یہ بھی ہے کہ نئے افسانہ نگاروں کو شدت سے قاری کی ضرورت محسوس ہو رہی ہے کہ انسانوں کو تجربات کی جولان گاہ کچھ اس طرح بنا دیا گیا ہے کہ اس پروسیس میں اصل آدمی ہاتھ سے نکل گیا اور وہ ہے قاری۔ یہ صورتِ حال ہندوستان میں شدت سے تو محسوس ہو ہی رہی تھی، اب پاکستان میں بھی بڑی شدت سے محسوس ہو رہی ہے۔ احمد ہمیش کا یہ اقتباس اسی مسئلے کی جانب نشاں دہی کرتا ہے۔ میری رائے میں اس اقتباس کا آخری پیراگراف، نئے لکھنے والوں کے لیے بہ طورِ خاص اہم ہے۔

"دراصل پچھلے چار برسوں کے عرصے میں اردو نئی کہانی میں جو واضح تبدیلی آئی ہے، وہ ہے بیان کی سادگی اور تہہ داری، مگر قدرِ اظہار کا انوکھاپن بہ دستور موجود ہے۔ جس کی نشاندہی ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے دس سال پہلے اپنے ایک مضمون میں یوں کی تھی کہ اس عہد کی روح انوکھے پن میں ہے۔ مگر اب انوکھے پن کی خواہش تجربہ محض سے نکل آئی ہے۔ اب پاکستان میں ایسی کہانیاں لکھی جا رہی ہیں جو ۱۹۷۰ء سے پہلے کی Fossilised جدیدیت سے انحراف کا نتیجہ ہیں۔ مثلاً فہیم اعظمی نے ۸۰۔۱۹۷۰ء کے عرصے میں مجرد جدیدیت سے انحراف کے طور پر کئی کہانیاں لکھی ہیں

خاص کر "شایان" "لایموت" اور "کوڑھی" قابل ذکر ہیں۔ ان میں پوری مابعد الطبیعیت کے ساتھ پوری کو پیورامائی وژن میں لیے چلنے کی صلاحیت ہے۔ اصل مقصد کی وضاحت اور اس کے گمبھیر ہونے کی مثال مسعود اشعر کی کئی کہانیوں میں ملتی ہے خاص کر "آنکھوں پر دو ہاتھ"۔ ویسے مسعود اشعر بے ضرورت علامتی اور استعاراتی ٹریٹمینٹ سے کام نہیں لیتے۔ اس طرح علامتی اور تجریدی اظہار کی ظاہریت سے بے نیازی کے طور پر اکرام اللہ کی کہانی "اصلی اور نقلی چوکیدار" اور مستنصر حسین تارڑ کا ایک ناولٹ "فاختہ" کو گذشتہ چند برسوں میں پاکستان کے ادبی حلقوں میں سراہا گیا۔ اسی طرح نگہت رضوی کی کہانی "وبا" میں ہمارے شہری معاشرے کی زرد جنسی اشتہار انگیزی کا واضح علامتی بیانیہ میں ملتا ہے دراصل اب پاکستان کے کہانی کار شدت سے قاری تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ امراؤ طارق، رخسانہ صولت، افسر آذر، زاہدہ حنا، اقبال فریدی، فاطمہ حسن، کاظم رضا، انور احمد زئی، فردوس حیدر، طاہر مسعود، اظہر نیاز، نزہت رضوی، منظر امام، یہاں تک کہ ۷۰ کی نسل کے ایک ابہام پسند کہانی کار سمیع آہوجہ کو بھی اب قاری کی بہت ضرورت ہے۔ ۱۹۸۰ کی نسل کا ایک اور کہانی کار ریحان صدیقی نواب نے اس موقف پر زور دے رہا ہے کہ اردو کہانی کی ادبی قدر و قیمت کا تعین اب اس پر منحصر ہے کہ وہ عام قاری تک بھی پہونچے۔"

(پاکستان میں ۷۰ کے بعد کی نئی اردو کہانی۔ احمد ہمیش۔ اردو افسانہ

روایت اور مسائل۔ مرتب گوپی چند نارنگ صہ۲۲۳)

اب تک عہدِ حاضر کے جن نمائندہ افسانہ نگاروں کا ذکر کیا گیا ہے اس سے اس بات کا اندازہ تو بہرحال صاف طور پر لگایا جا سکتا ہے کہ گذشتہ بیس برسوں میں اردو افسانہ کہاں سے کہاں تک پہونچ گیا ہے اور یہ سچ ہے کہ نئے افسانہ نگار نہ صرف زندگی پیچ در پیچ حقیقتیں سیاسی اور معاشرتی زندگی کے متضاد، متنوع اور رنگا رنگ پہلوؤں اور انسانی کشمکش کو دیکھا جا سکتا ہے بلکہ اس کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی تہہ میں اس سماج کو بدلنے کی جو تخلیقی قوتیں پروان چڑھ رہی ہیں ان کا صحیح ادراک اور ان کی فن کارانہ مصوری ہیں، ہمارے افسانہ نگار کسی سے پیچھے نہیں ہیں پھر یہ بھی درست ہے کہ موجودہ دور میں افسانہ نگاری کے فن میں دنیا کے ادب نے عالمی سطح پر جو ارتقاء کی منزلیں طے کی ہیں ان سے حسب توفیق استفادہ اور انھیں اپنی روایات سے ہم آہنگ کر کے ہمارے ادیبوں نے اردو افسانے کو بیسویں صدی کے فنی معیار اور سطح پر لا کر کھڑا کر دیا ہے ان افسانہ نگاروں کے علاوہ اور بہت سے افسانہ نگار ایسے ہیں جنہوں نے اپنے فنی اکتساب سے اس ذخیرے میں اضافہ کیا ہے اور اپنی بعض تخلیقات میں، کہیں کہیں اس سطح کو چھو لیا ہے، جو فن کے مطالبات کو پورا کرتی ہیں۔

رہی بات منٹو کی عظمت اور بلندی کی تو اس سلسلے میں ایک اہم بات جو رہ گئی تھی، کہے بغیر نہیں رہ سکتا کہ اس بات کی روشنی میں، منٹو کے طریقۂ کار کی بھرپور وضاحت ہو جاتی ہے کہ ذیل کا اقتباس، میری رائے میں بے حد اہم ہے اور منٹو کی نظریات کی صحیح عکاسی کرتا ہے۔

"کچھ لوگ مجھ سے کہتے ہیں کہ دنیا کے ہر مہذب ملک اور مہذب

سماج میں یہ اصول مروّج ہے کہ مرنے کے بعد خواہ دشمن ہی کیوں نہ ہو، اسے اچھے الفاظ کے ساتھ یاد کیا جاتا ہے، اس کے صرف محاسن بیان کیے جاتے ہیں اور عیوب پر پردہ ڈالا جاتا ہے۔ میں ایسی دنیا پر، ایسے مہذّب ملک پر، ایسے مہذّب سماج پر، ہزار بار لعنت بھیجتا ہوں جہاں یہ اصول مروّج ہو کہ مرنے کے بعد ہر شخص کا کردار اور تشخص لانڈری میں بھیج دیا جائے جہاں سے وہ دھل دھلا کر آئے اور رحمۃ اللہ علیہ کی کھونٹی پر لٹکا دیا جائے۔

میرے اصلاح خانے میں کوئی شانہ نہیں، کوئی شیمپو نہیں، کوئی گھونگھر پیدا کرنے والی مشین نہیں۔ میں بناؤ سنگار کرنا نہیں جانتا۔ آغا حشر کی بھینگی آنکھ مجھ سے سیدھی نہ ہو سکی اس کے منہ سے گالیوں کے بجائے پھول نہیں جھڑا سکا۔ میرا جی کی غلاظت پر مجھ سے استری نہ ہو سکی اور نہ اپنے دوست شیام کو مجبور کر سکا ہوں کہ وہ بر خود غلط عورتوں کو سالیاں نہ کہے۔ اس کتاب میں جو فرشتہ بھی آیا ہے اس کا مونڈن ہوا ہے اور یہ رسم میں نے بڑے سلیقے سے ادا کی ہے۔" (گنجے فرشتے ص ۲۴)

منٹو کی عظمت کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ وہ بناؤ سنگار کرنا نہیں جانتا تھا، اور یہ صفت، نجی زندگی اور فن دونوں ہی سطحوں پر اس کی معاون اور مددگار رہی ہے۔ اور آج کا المیہ یہ بھی ہے کہ ایک عجیب قسم کا inversion وجود میں آگیا ہے کہ بعض فن کار، جن کی اپنی شناخت بھی ہے اور اپنی شخصیت بھی، اپنی تہذیب بھی ہے اور اپنے تہذیبی اقدار بھی، خواہ مخواہ میک اپ کر کے، اپنی شخصیت کو بگاڑنے پر تل گئے ہیں۔ یہ درست کہ میک اپ کر لینے سے، یا کسی عجیب و غریب لباس اور وضع قطع اختیار کر لینے

سے تشکل و شباہت کچھ اس طرح مسخ اور پراگندہ ہوجاتی ہے کہ شناخت کا مسئلہ دشوار ہوجاتا ہے اور یہ بات اپنی جگہ پر کہ بہت سارے فن کار اپنے فن میں میک اپ کرکے آنے لگیں تو یہ جدت طرازی فیشن بھی بن سکتی ہے لیکن یہ بھی درست ہی ہے کہ آپ چاہیں جتنا بھی میک اپ کریں لیکن نہ تو آپ کی شخصیت ہی بدلے گی اور نہ ہی آپ کی فطرت اور آپ کا مزاج اور کیا پتہ کہ آپ کامیڈی کے کیریکٹر کی طرح بن جائیں ؟

آخر الکلام یہی کہوں گا کہ فن بہر حال شخصیت کا اظہار ہے اور فن کار کو بے رحم زمانے کے جبر و استبداد سے سمجھوتہ کیے بغیر اپنی شخصیت کے گہرے نقوش اپنے الفاظ اور ان کے استعمال سے اپنے فن پر کچھ اس طرح ساتھ ساتھ ثبت کرتے جانا ہے کہ افسانے یا ناول کی روح پلاٹ میں نہ مل سکے۔ اس لیے کہ اس کی روح تو فنکار کے ساتھ ساتھ دھڑکتی ہے۔

■■

فن، فن کار اور جنسیت

فرائڈ (Freud) نے جنسیت (Sexuality) کو تمام تر انسانی نظریات (Human Ideologies) کی بنیاد قرار دیا ہے اور اسے ایک ایسا واحد محرک بھی تسلیم کیا ہے، جو انسان کے ہر فعل بلکہ تمام حرکات و سکنات میں کنڈلی مارے موجود ہے اور سچ تو یہ ہے کہ یہ بات مختلف سطحوں پر مختلف عنوانات سے سامنے آتی بھی ہے لیکن سچ تو یہ بھی ہے کہ جس شدت سے یہ بات فن پاروں اور فن کاروں کے سلسلے میں آئی ہے اسی شدت سے یہ کہیں اور نہ آسکی۔ اس کا سبب شاید یہ ہے کہ فرائڈ نے نفسیاتی مطالعے کی روشنی میں عموماً فن پاروں اور فن کاروں پر ہی بحث کی ہے، یہ اور بات کہ انھیں نفسیاتی مطالعوں کی روشنی میں، فرائڈ نے اپنے طور پر بحث کر کے تمام تر فنی کاوشوں کو نیوراتی تصادمات (Neurotic conflicts) کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ اور پھر نفسیاتی تشریحات کی مدد سے اسے مستحکم کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ مگر دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ یہ نیوراتی تصادمات (Neurotic conflicts) بھی فرائڈ کی نظر میں، جنسیت یا Sexuality سے وابستہ اور پیوستہ ہیں۔ غرض یہ کہ تمام تر مباحث کی تان آکر جنسیت پر ٹوٹتی ہے۔ ہر چند کہ یہ بات بہر حال درست ہے کہ جنسیت بہت سارے تخلیقی کارناموں میں بڑا اہم رول

ادا کرتی ہے اور سچ تو یہ بھی ہے کہ یہ ایک زبردست Generating Force ہے جس کے بغیر تخلیقی کام تو کیا کشاکش حیات کا تصور بھی محال ہی ہے اور مسئلہ یہ نہیں کہ جنسیت کی اہمیت کسی عنوان کم کی جائے بلکہ مسئلہ تو یہ ہے کہ جنسیت اپنی تعریف (Definition) کی رُو سے بھی صرف ایک ضرورت ہے اور ایک Instinct کی حیثیت سے کارفرما بھی۔ اور اس کی تسکین تشفی یا تکمیل جنسی افعال Accomplishment of sexual act سے بھی ممکن ہے مگر فرائڈ اسے تسلیم نہیں کرتا ہے۔ بقول فرائڈ جنسی خواہشات اتنی سہل پسند نہیں کہ محض اور صرف جنسی افعال سے سکون پا جائیں۔ خود فرائڈ کی زبان میں صورت حال دیکھیے:-

"Sexuality is unable to take this simple form, because it comes into conflict with the stern prohibitions of the Super-Ego and the Ego in the Psyche. The wealth of ideology is produced in its attempt to sublimate the conflict. The ideology includes religion, morals, art, philosopḷy, neurosis and dream."

-SIGMAND FREUD

اب دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ فرائڈ کی اس نفسیاتی تشریح کی روشنی میں فن ہی نہیں مذہب، اخلاقیات، فلسفہ وغیرہ سب ہی اسی مرحلے سے گذر کر تشکیل پاتے ہیں یا تخلیق ہوتے ہیں۔ مگر فرائڈ کے پیروکار عموماً فن کی تشریح کرتے وقت ہی اس مفروضے کو جان مضمون بناتے ہیں اور مذہب، اخلاقیات اور فلسفے کو جنسیات سے منسلک کرنے سے گریز کرتے ہیں۔ اس کا سبب کیا ہے؟ مجھے نہیں معلوم۔ بہرحال رموز مملکت خویش خسرواں دانند کے پیش نظر میں بھی اسے یوں ہی چھوڑ رہا ہوں کہ مذہب، اخلاقیات اور فلسفہ کو جنسیات سے منسلک کرنا ایک بڑے مسئلے کو دعوت دینا ہے۔ اور ہم ابھی اتنے وسیع النظر نہیں ہو سکے

ہیں کہ اس انداز سے سوچ سکیں، اس لیے موضوعِ سخن صرف فن اور فن کار
تک ہی رہے تو اچھا ہے۔ بہ قول فرائڈ فن کار کی سائیکی (Psyche)
میں جنسیت یا Sexuality بہ آسانی داخل نہیں ہو سکتی اس لیے کہ سائیکی
میں بہ قول فرائڈ ایگو اور سوپر ایگو کے درمیان پہلے سے ہی زبردست جنگ چھڑی
ہوئی ہے۔ اور یہ ٹکراؤ (Conflict) کسی بھی احساس کو داخل نہیں ہونے دیتا
بلکہ داخل ہوتے وقت شدید رکاوٹیں (stern prohibition) ڈالتا ہے
لیکن جنسیت اپنی قوت کے سبب اس ٹکراؤ کے باوجود نہ صرف داخل ہو جاتی
ہے بلکہ اس ٹکراؤ میں ایک حریف کی صورت نبرد آزما بھی ہو جاتی ہے مگر اس
عمل میں وہ آئیڈیالوجی جنم لے لیتی ہے جو اسی تصادم (Conflict)
کو (Sublimate) کرنے کی کوشش کہی جا سکتی ہے۔ یہی سبب ہے
کہ حاصل کلام کے طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ فرائڈ کے نظریۂ جنس کی رو سے، فن
جنسی ارتفاع (Sublimated sexuality) ہے۔ لیکن میں اس تفصیلی بحث
کے سہارے، محض اور صرف یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ فن بہرحال سائیکی کا اظہار ہے
اور سائیکی فن کار کی شخصیت ہے۔ جہاں ایگو اور سوپر ایگو کا تصادم ہے، جنس کی
ارتفاعی صورت ہے اور پھر شدید رکاوٹیں ہیں جو داخلی سطح پر ہیں اور شاید ان کا
تعلق خارجی صورتِ حال سے بھی ہے۔ لیکن یہ بہرحال طے ہے کہ یہ سائیکی
شخصیت کا دوسرا نام ہے، جس کا فن، اور فن کار سے گہرا اور ناگزیر تعلق ہے
بلکہ فرائڈ کے لفظوں میں تو یہی فن ہے۔

زیرِ بحث مضمون میں، میں نے، فن، فن کار اور جنسیت، کے پہلو کو سامنے
رکھ کر کچھ باتوں کی طرف ہلکا سا اشارہ کیا ہے۔ سب سے پہلے میں اردو شاعری
کی طرف آؤں گا۔

ماضی کے شعراء کے کچھ اشعار، نمونے کے طور پر پیش کروں گا۔ میں یہ دکھانا

چاہتا ہوں کہ پہلے کے شعرا نے بھی جنسیت (Sexuality) کو شاعری میں خوب خوب جگہ دی ہے۔ چند اشعار ملاحظہ فرمایئے:-

اے پری رو تو نے جو پہنی ہے سنہری انگیا
آج آتی ہے نظر سونے کی چڑیا مجھ کو۔ (ناسخ)

بوسہ بازی سے مری ہوتی ہے ایذا ان کو
منہ چھپاتے ہیں جو ہوتے ہیں مہاسے پیدا۔ (آتش)

دوست کو لے کر بغل میں رات بھر سوتا ہوں میں
رشک ہے دشمن کو میرے طالع بیدار پر۔ (آتش)

وصل کی شب دل کو خوش کرنے کے ساماں کیجیے
خود بھی عریاں ہوئیے ان کو عریاں کیجیے۔ (آتش)

اے مصحفی تو ان سے محبت نہ کیجیو!
ظالم غضب کی ہوتی ہیں یہ دلی والیاں۔ (مصحفی)

جوش یہ کافر مناظر ہوش میں رکھتے نہیں
آہ ان فصلوں میں اکثر اپنی رسوائی ہوئی۔

(جامن والیاں۔ جوش ملیح آبادی)

اور پھر ذرا سا سلجھا ہوا مگر جنسی پہلو سے قدرے گرم یہ انداز:-

اے شوق کی بے باکی وہ کیا تیری خواہش تھی؟
جس پر انہیں غصہ ہے، انکار بھی حیرت بھی
خود عشق کی گستاخی سب تجھ کو سکھائے گی
اے حسن صبا پرور، شوخی بھی شرارت بھی۔ (حسرت موہانی)

کہاں ہر اک سے بار نشاط اٹھتا ہے
کہ یہ بلا بھی ترے عاشقوں کے سر آئی۔

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی ! (فراقؔ گورکھپوری)

ہر سانس کوئی مہکی ہوئی نرم سی لے ہے
لہراتا ہوا جسم ہے یا سازِ ہے لرزاں
یا مدھ بھری پروائی میں رس ڈول رہا ہے
یا مست اداؤں میں ہے اک لہر سی رقصاں
تو پاس سے گذرا کہ لپٹ مشک کی آئی
بچتی ہوئی نظریں تھیں کہ آہو تھے گریزاں

(فراقؔ گورکھپوری)

کیا کہہ دیا فراقؔ کہ وہ آگ ہو گئے
کر بیٹھتے ہیں آپ بھی شیطانیاں کبھی (فراقؔ گورکھپوری)

رخوں کے چاند، لبوں کے گلاب مانگے ہے
بدن کی پیاس، بدن کی شراب مانگے ہے (جاں نثار اخترؔ)

یہ سب مشتے نمونہ از خروارے کے مصداق ہے۔ ہر چند کہ ایسی سیکڑوں ہزاروں مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں اور اساتذۂ فن کے یہاں دکھائی جا سکتی ہیں کہ اس سلسلہ میں میرؔ، غالبؔ، داغؔ، آتشؔ، ناسخؔ، مصحفیؔ، وغیرہ سب ہی جکڑے ہوئے ہیں اور اگر تمام مثالوں کو یکجا کر دیا جائے تو مجھے یقین ہے کہ آپ بھی یہ کہے بغیر نہ رہ سکیں گے کہ اردو کے اکثر و بیشتر شعراء کی شخصیت جنسیت زدہ رہی ہے۔ کہ میرؔ اور غالبؔ سے قطع نظر، اکثر و بیشتر شعراء بلکہ اساتذہ کے کلام کا ایک معتد بہ حصہ ایسا ہے جس میں شہوت پرستی تک کی صاف اور واضح جھلک نظر آتی ہے اور حد تو یہ ہے کہ لکھنؤ کے شعراء کے یہاں تو کہیں کہیں لب و لہجہ نسائیت زدہ سا ہو گیا ہے۔ مگر

حقیقت یہ ہے کہ یہ شاعری محض جنسی خواہشات یا تخلیقات کی پیداوار نہیں بلکہ بہت حد تک معاشرے کی پیداوار ہے کہ نوابان اودھ کی سلطنت اپنے شباب پر تھی اور نوابوں کی رنگین محفلوں اور تعیش پسندیوں کے شہرے دور دور تک پھیل چکے تھے اور حد تو یہ ہے کہ ستابدان بازاری سے محلے کے محلے آباد تھے۔ اس زمانے کے معاشرے میں انہیں ایک خاص مرتبہ بھی حاصل تھا۔ شریف سے شریف گھرانے بھی ان سے ربط وضبط قائم کرتے تھے۔ اور یہی سبب ہے کہ اس زمانے کی اکثر و بیشتر غزلوں کا محبوب بازاری ہوا کرتا تھا کہ صحیح صورت حال یہی تھی کہ عشق اور ہوس میں کوئی فرق نہیں رہ گیا تھا اور پھر جیسا کہ ظاہر ہے کہ یہ عشق Extra-marital ہی تھا۔ کلیم الدین احمد کا یہ قول کہ " اردو شاعری کی معشوق بیوا ہے، اس کے لچھن برے ہیں" میری رائے میں اسی گہرے سماجی پس منظر کی عکاسی کرتا ہے۔

لیکن ایک اور دلچسپ بات اور بھی یہیں پر ہے کہ یہ انحطاط پذیر اور مبتذل دور، دراصل شکست خوردگی کے احساس کو مکمل طور پر قبول کر چکا تھا۔ کہ نوابوں کو اس بات کا مکمل طور پر احساس ہو چکا تھا کہ ان کا محل ریت کے ڈھیر کی طرح ہے، پھر وہ یہ بھی محسوس کر چکے تھے کہ انگریز اپنی طاقت روز بروز بڑھاتے چلے جا رہے ہیں۔ اب ذرا صورت حال کا جائزہ لیجیے تو ایک جانب تو انگریز نظر آئیں گے، جو نبرد آزمائی میں مشغول ہیں اور دوسری جانب ذرا دلچسپ صورت حال ہے کہ قلعے، راج محل بن چکے ہیں ذاتی بغض و عناد، مکاریاں، جعل سازیاں، رگ و ریشے میں سرایت کر چکی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ لڑنے کی ہمت کھو چکے ہیں، اپنی شکست تسلیم کر چکے ہیں اور شکست خوردگی کے احساس نے زندگی کے مسائل سے

سے فرار اختیار کرنے پر مجبور کر دیا ہے۔ اور فراریت کی یہ کیفیت کچھ اس طرح ہوئی ہے کہ یہ زندگی کے مسائل سے دور بھاگے اور صنفِ نازک کی آغوش میں پناہ لینے لگے کہ یہ سچ ہے کہ زندگی سے بھاگنے والے کبھی کوچۂ قاتل کا رخ نہیں کرتے ۔ اور بے نام گلیوں کو آباد کرتے ہیں لیکن دلچسپ بات تو یہ ہے کہ یہ جاگیردار اور رؤسا انگریزوں کے آگے سپر ڈال کر خاموش نہیں بیٹھے بلکہ بعد ازاں انگریزی حکومت کو عوامی سطح پر مستحکم بھی کرنے لگے کہ انہیں حکومتِ برطانیہ سے بعض مراعات کی طلب تھی جنہیں انگریزوں نے بعض سیاسی مصلحتوں کی بنا پر قبول بھی کر لیا تھا۔ اور اب دیکھیے ساحر کی نظم "جاگیردار" کا یہ بند:۔

میں ان اجداد کا بیٹا ہوں جنھوں نے پیہم
اجنبی قوم کے سائے کی حمایت کی ہے
غدر کی ساعتِ ناپاک سے لے کر اب تک
ہر کڑے وقت میں سرکار کی خدمت کی ہے۔

("جاگیردار"، ساحر)

ہر چند کہ اسی نظم کے پہلے کچھ بندوں میں ساحر نے اس تعیش زدہ ماحول کی عکاسی بھی کی ہے۔ تمثیلی طور پر یہ بند ملاحظہ فرمائیے:۔

سبز کھیتوں میں یہ لیٹی ہوئی دوشیزائیں
ان کی شریانوں میں کس کس کا لہو جاری ہے
کس میں ہمت ہے کہ اس راز کی تشہیر کرے
سب کے دل پر مری ہیبت کا فسوں طاری ہے

("جاگیردار"، ساحر)

یمن اس میں حیرت کی کوئی بات نہیں کہ جاگیردارانہ ماحول میں، سامنت وادی ماحول میں، شہنشاہیت میں بھی ہوتا ہے اور سچ تو یہ ہے کہ عورتوں کا Explicitation اس درجہ کا ہوتا ہے کہ عورتیں ایک Oppresed class کی شکل میں نظر آتی ہیں، جہاں نہ تو ان کی عزت ہے اور نہ وقعت۔ بس وہ ایک تعیش پسند ماحول کا آلۂ کار ہیں اور اس کے سوا کچھ بھی نہیں۔

ہر چند کہ یہ پہلو بھی بے حد اہم ہے کہ سائیکی کے بننے یا بگڑنے میں معاشرے کا بھی بہت دخل ہوتا ہے لیکن یہ باتیں تو شاعری کے بابت ہوئیں اور دلچسپ بات یہ کہ تنقیدی سطح پر بھی اسے بعض شعراء نے تسلیم کیا ہے۔ تمثیلی طور پر میراجی نے فرائڈ کے نظریات سے متاثر ہو کر تنقیدی مضامین لکھے ہیں اور بات یہاں تک پہنچی ہے کہ خود اپنی شخصیت اور شاعری کو بھی نظریۂ جنس کی روشنی میں واضح طور پر اجاگر کیا ہے۔ مثلاً یہ جملے کہ:-

"جنسی فعل کو، اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت اور برکت سمجھتا ہوں اور جنس کے گرد جو آلودگی، تہذیب اور تمدن نے جمع کر رکھی ہے، وہ مجھے ناگوار گذرتی ہے۔ اس لیے ردِعمل کے طور پر میں دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینے میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے اور جو میرا آدرش ہے۔"

یہاں ایک بات غور طلب ہے کہ میراجی کے یہاں جنس ایک ردِعمل ہے۔ یہ ردِعمل میری رائے میں نارسائی نہیں ہے۔ اور قرینہ غالب ہے کہ اس کا سبب نارسائی ہو کہ ان کی شاعری میں طلب لذت کا۔ یہ پہلو بہت ہی نمایاں ہوتا ہے اور کہیں کہیں تو یہ طلب لذت مرگ آرزو بھی ہے۔ بہر حال! یہ

ایک عجیب بات ہے کہ فرائڈ کے نظریات کو، میراجی نے "نئی نفسیات" کا نام دے کر، بعض تنقیدی نظریات پیش کیے ہیں۔ تمثیلی طور پر مسعود علی ذوقی کی نظم "جھیل کے کنارے" کی یہ تشریح فرائڈ کی پیروی کے سوا کچھ بھی نہیں کہ

"اگر ہم نئی نفسیات کے استعاروں کی زبان کے لحاظ سے دیکھیں تو کئی سُراغ ہمیں اس کی جنسی نوعیت کے ملیں گے۔ بنفسہ جھیل کو دیکھیے، نسائی پیکر پر مخصوص اور مرکوز توجّہ کا نفیس استعارہ ہے۔ طیور کی پرواز دبی ہوئی جنسی خواہش کی علامت ہے مختصراً نظم سے ظاہر ہے کہ شاعر کا نفس شعوری، نوعی لحاظ سے غیر مطمئن ہے اور اس بے اطمینانی کی کیفیت کو شہری ماحول کے بیزار کن تاثر نے اور زیادہ بڑھادیا ہے اور اسی لیے اب اس کا نفس غیر شعوری، نفسیاتی اشاروں کی زبان میں ناآسودہ خواہشات کو پورا کرنے کا سامان مہیا کرتا ہے۔"

(اس نظم میں: میراجی ص۱۰۴)

یہ اقتباس فرائڈ کے اوّل الذکر نظریے سے بہت حد تک مستعار ہے اب رہی بات مناظرِ فطرت کی عکاسی اور تصویر کشی کی تو یہ بات بھی بہت حد تک فرائڈ کے اس نظریے کی روشنی میں پرکھی گئی ہے کہ مناظرِ فطرت سے محفوظ ہونا، بہت حد تک جنسی ناآسودگی کے سبب ہوا کرتا ہے۔ دو مثالیں اور پیش کرلوں تو آگے چلوں۔ ن۔م راشد کی نظم "داشتہ" پر میراجی یوں رقم طراز ہیں:۔

"مجبور ازل، مجبور ازل ہے۔ یہاں ایک منٹ کو ٹھیریے اس ٹکڑے سے شاعر کے ذہنی نشوونما پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ ایک ایسا مرد ہے جس کی تسکین ہر پہلو سے مکمل نہیں ہوئی۔ (اس نظم میں: میراجی ص۱۰۵)

اب اگر بغور تجزیہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ میرا جی کی تنقید کا یہ آخری ٹکڑا " لمفو" کے تصور کو پیش کرتا ہے۔ جو بہر حال ! ایک نفسیاتی مرض ہے اور جس کا نفسیاتی علاج (Psychotherapy) میں ذکر بھی ہے۔

اور اب میراجی کی تنقید کی دوسری مثال پیش کروں گا۔ جوش ملیح آبادی کی ایک رباعی ہے ؂

خاتم سے علاحدہ نگیں ہو، ہے ہے
روتی ہوئی چشم سرمگیں ہو، ہے ہے
جھونکوں میں ہیں کراہنے کی آوازیں
کیا تم ہو، تمہیں ہو، ہے ہے۔

میرا جی کی تشریح یہ ہے کہ:۔

"اگر خاتم کو جنس کی علامت سمجھ لیا جائے تو رباعی کا موضوع بچّے کی پیدائش ہو جائے گا، اس صورت میں ہم یہ فرض کریں گے کہ شاعر پاس کے کمرے میں موجود ہے۔" ("اس نظم میں" میراجی)

غالباً کراہنے کی آواز، میراجی کی نظر میں دردزہ (Labour Pain) کے سبب ہے۔

بہر حال برا! یہ تو رہے میراجی کے بعض تنقیدی رویّے جہاں اکثر و بیشتر، سطحوں جنس، شاعری میں مختلف علامتوں کی شکل میں ظہور پذیر ہے۔ کبھی" طیور کی پرواز" دبی ہوئی جنسی خواہش کی علامت ہے، کبھی جھیل، کبھی خاتم، جنس کی علامت ہے۔ از ایں قبیل بہت سی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ لیکن ہر سطح پر یہ بات قدرِ مشترک کی شکل میں نظر آئے گی کہ فرائڈ کا نظریہ جنس ان کی اکثر و بیشتر تنقیدی کاوشوں میں جانِ مضمون ہے۔

اب رہی میراجی کی شاعری ـــ تو میں ان کی شاعری کو دو جہتوں سے دیکھتا ہوں۔ پہلی جہت تو یہ ہے کہ ان کی شاعری، ان کی شخصیت اور ان کے وضع کردہ اصولوں سے الگ کر کے دیکھی جائے۔ لیکن اس عنوان بات نہیں بنتی ہے۔ اب صرف دوسری جہت رہ جاتی ہے اور وہ یہ کہ ان کی شاعری، ان کی تنقید ہی کی روشنی میں دیکھی جائے یہاں کچھ بات بن سکتی ہے اور حقیقت صرف یہ ہے کہ ان کی جنسی تشنگی یا ناآسودگی، ان کی شاعری کی روح ہے اور شاید یہی ان کی نظم گوئی کی محرک بھی ہے۔ جو انہیں مجبورِ نوا بناتی ہے۔ تمثیلی طور پر ان کی نظم "سرگوشیاں" کے دو بند ملاحظہ فرمائیے۔

آج رات\
میرا دل\
چاہتا ہے تو بھی میرے پاس ہو\
اور سوئیں ساتھ ساتھ\
آج تو آجا، مری ہم راز بن\
آ بھی جا\
آ گھٹائیں آ رہی ہیں بے نشاں رفتار سے\
اور ان کالی گھٹاؤں میں ہے سرمستی خمار\
اور پانی کے ہیں تار\
تو بھی آ\
مل کے ہم\
گا ہی لیں گے پیا ست کے گیت\
جسم بھی تیرا مجھے مرغوب ہے\
اور تیری ہر ادا

اور یہ چہرا ترا

محبوب ہے۔ ("سرگوشیاں")

یہاں ایک لمحے کو ٹھہریے "کالی گھٹائیں" "گھپ اندھیرا" دراصل "گھنگھور بارش" کی علامت ہیں۔ اور پھر "پانی کے تار" بھی شدید بارش کا مظہر ہی ہیں۔ اب اگر مناظرِ فطرت سے لطف اٹھانا اگر جنسی تشنگی کی علامت قرار پائے تو ظاہر ہے اس کا عکس تو اس نظم میں صاف جھلکتا ہی ہے کہ شاعر کا جی چاہتا ہے کہ محبوب اس کے پاس ہو لیکن بات یہیں تک نہیں ٹھہرتی کہ آگے کا ٹکڑا ہے۔ "اور سوئیں ساتھ ساتھ"۔ پھر ان کالی گھٹاؤں میں سرمستی ہے، خمار ہے، یہ سرمستی یہ خمار، جنس سے الگ نہیں کہ شدید بارش اور گھٹا ٹوپ اندھیرے میں کپڑے جسم سے چپک جاتے ہیں اور اس طرح جسم کے خطوط، دل آویز اور واضح ہو جاتے ہیں۔ غرض سارا ماحول تو بہ شکن اور ہیجان انگیز ہے۔ میراجی نے جنسی خواہشات کو بارش اور بے نشان رفتار سے آنے والی گھٹاؤں سے منسلک کر کے، واقعی بڑی خوبصورتی سے اجاگر بلکہ برانگیختہ کیا ہے اور اس طرح جنس کے گرد، جو آلودگی' بہ قول میراجی تہذیب و تمدن نے جمع کر رکھی ہے، دھل گئی ہے یا پھر پانی کے سبب تر بہ تر ہو گئی ہے۔

اب آئیے میراجی کے ان اشعار کی جانب:-

کبھی ہنسائے، کبھی رلائے بین بجا کر سب کو رجھائے

اس کی ریت انوکھی نیاری جیون ایک مداری

(میراجی)

وزیر آغا نے ان دو اشعار کی تشریح فرائڈ کے نظریۂ جنس کی روشنی میں یوں کی ہے:-

"یہاں مداری دراصل محبوب کی علامت ہے محبوب جس کا عورت کو انتظار ہے اس محبوب کو مداری کا نام دے کر اور اس کے ہاتھ میں بین تھما کر میراجی نے جنس کے اس پہلو کو بڑی خوبی سے اُجاگر کیا ہے جو سانپ کی روایت سے وابستہ ہے اور گیت کے جنسی جذبے سے پوری طرح منسلک ہے"۔

(اردو شاعری کا مزاج۔ وزیر آغا ص ۱۹۵)

ہر چند کہ وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، فرائڈ اور یونگ کی نفسیات میں ہی تلاش کرتے رہے ہیں۔ تاہم! ان کا یہ قول بہت حد تک درست ہی ہے کہ بہ قول فرائڈ، سانپ جنس کی علامت ہے اور پھر معاملہ میراجی کا ہے، جو جنسی خواہشات کی روشنی میں ہی دنیا کو، زندگی کو، اور زندگی کے تمام متعلقات کو دیکھتے ہیں۔ اس لیے بھی وزیر آغا کی تشریح یہاں مناسب ہی معلوم ہوتی ہے۔ ویسے ایک بات بر سبیل تذکرہ کہتا چلوں کہ بہ قول یونگ (Jung) سانپ ابدیت کی علامت ہے اسی موضوع پر مجھے ندا فاضلی کا ایک خوبصورت سا شعر یاد آگیا

رات کی بین سے جب بھی کوئی نغمہ پھوٹا
سانپ کی آنکھ میں پوشیدہ خزانے جاگے

یہاں ایک شعری حسن یہ ہے کہ بین سے نغمہ کا پھوٹنا، سانپ کے لیے کشش ہوتا ہے اور پھر سانپ کی آنکھ میں عکس کا آجانا قدیم اساطیری روایت سے منسلک ہے۔ میری رائے میں سانپ یہاں ابدیت کی علامت ہے کہ سارا زور پہلے مصرعے میں "جب بھی" پر ہے۔ ویسے ایک بات اور بھی دیکھنے کی ہے کہ بین، نغمہ اور سانپ کے درمیان ایک سیدھا اور سادہ سا ربط بہر حال ہے اور پھر سانپ کی آنکھ میں عکس کا آجانا اور

پوشیدہ خزانوں کا جاگ جانا بھی بے ربط نہیں۔ ہر چند کہ پہلے مصرعے کے الفاظ مثلاً رات، بین اور نغمہ کے درمیان ربط کی نوعیت دوسرے مصرعے کے الفاظ مثلاً سانپ، آنکھ اور پوشیدہ خزانے کے درمیان ربط کی نوعیت سے مختلف ہے۔ لیکن اس کے باوجود دونوں مصرعے مل کر ایک نئی بات پیدا کر دیتے ہیں۔ یونگ کے نظریے سے قریب تر ہے۔ یہاں ندا فاضلی کی فن کارانہ چابک دستی یہ ہے کہ انہوں نے محض اور صرف دو مصرعوں میں ایک گہری علامتی معنویت اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے اور وہ اس کوشش میں کامیاب ہیں۔

اب میں ن۔ م۔ راشد کی ایک ایسی نظم کی طرف آ رہا ہوں، جو بے حد فکر انگیز ہے کہ یہاں جنس کو ایک عجیب شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ نظم کا عنوان ہے۔ "انتقام":

"اس کا چہرہ، اس کے خد و خال یاد آتے نہیں
اک شبستاں یاد ہے
اک برہنہ جسم آتشداں کے پاس
فرش پر قالین، قالینوں پہ سیج
دھات اور پتھر کے بت
گوشۂ دیوار میں ہنستے ہوئے
اور آتشداں میں انگاروں کا شور
ان بتوں کی بے حسی پر خشمگیں
اجلی اجلی اونچی دیواروں پہ عکس
ان فرنگی حاکموں کی یادگار
جن کی تلواروں نے رکھا تھا یہاں

سنگِ بنیادِ نو رنگ
یعنی سنگِ تربتِ ہندوستاں
اس کا چہرہ، اس کے خد و خال یاد آتے ہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے۔

("انتقام" ن۔م۔ راشد)

جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے راشد کی یہ نظم بے حد فکر انگیز ہے اور اس نظم کی تشریح اگرچہ اکثر و بیشتر نقادوں نے اپنے طور پر کی ہے لیکن بات نہیں بن سکی ہے کہ یہاں Boundles Egoism بھی ہے اور Destructive Ego بھی اور یہ دونوں نفسیاتی کومپلکس مل کر راشد کو بہ یک وقت مجرم اور فن کار، دونوں ہی بنادیتے ہیں۔ احساس کمتری کو احساسِ برتری میں بدلنے کی کوشش عموماً ایسے ہی گھناونے اور سنگین جرائم کرادیتی ہے جیسا کہ نظم سے ہی ظاہر ہے کہ یہاں جنسی خواہشات، انتقام کی شکل اختیار کرلیتی ہیں اور اس کی ایک تشریح تو یہ ہوگی کہ وہ جسمانی اتصال سے جسم کی آگ ہی نہیں، "بدلے کی آگ بھی بجھا رہا ہے۔ (واضح رہے یہاں میں نے "بدلے کی آگ بھی" کہا ہے) لیکن بات بصورتِ دیگر بھی دیکھی جاسکتی ہے کہ ایسا صاف محسوس ہوتا ہے کہ انتقام کی تمام راہیں مسدود پاکر، وہ جنسی درندگی پر اتر آیا ہے اور تب ایسا لگتا ہے کہ اس عنوان وہ جسم کی آگ نہیں بلکہ محض اور صرف بدلے کی آگ بجھا رہا ہے۔ دونوں باتوں میں بڑا فرق ہے۔ پہلی بات کو سامنے رکھ کر

جلیے تو بدلے کی آگ کی اہمیت کم ہو جاتی ہے اور دوسری بات کو سامنے رکھ کر دیکھیے تو یہ واقعہ صرف اور محض انتقامی نوعیت کا ہو جاتا ہے۔

جنسی افعال کی یہ پیچیدگی ایک تفصیل طلب موضوع ہے کہ ایک عنوان دیکھیے تو جنسی افعال محبت کا بہترین اظہار ہیں لیکن دوسرے عنوان دیکھیے تو یہی باتیں عجیب ہو جاتی ہیں کہ جنسی تشدد کو شدید نفرت کا اظہار بھی کہا جا سکتا ہے اور نکتے کی بات یہ ہے کہ اعلیٰ طبقے کی متموّل، ذی اقتدار، معزز اور ذی حیثیت عورتیں ہی عموماً اس کا شکار ہوتی ہیں۔ اور انتہائی مفلوک الحال، مفلس اور قلاش مردوں کے ہاتھوں وہ انجام کو پہنچ جاتی ہیں، جہاں انہیں اپنے آپ سے نفرت ہو جاتی ہے۔ مگر ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ دونوں کی سماجی حیثیت میں زمین اور آسمان کا فرق ہوتا ہے اور وقوعے کا بڑا سبب یہ بھی ہے کہ ویسے احساسات کی سطح پر تو وقوعے سے پیشتر اور وقوعے کے بعد بھی دونوں کے احساسات نہ صرف مختلف بلکہ متضاد ہوتے ہیں۔ مرد کو خوشی اس بات کی ہوتی ہے کہ ایسی مغرور اور بد دماغ عورت کا غرور خاک میں مل گیا اور پھر اسے اس بات کی خوشی بھی ہوتی ہے کہ اس وقوعے کے نتیجے میں وہ طبقاتی برتری بھی رخصت ہو گئی جو ایک اٹل چٹان کی طرح حائل تھی۔ اور ظاہر ہے عصمت کا وہ لبادہ بھی تار تار ہو گیا جو اس کے حسن کا گوہرِ نایاب تھا اور جسے پہن کر وہ اتراتی تھی۔

اِدھر کی صورتِ حال تو یہ ہے اور اُدھر عورت یہ سوچتی ہے کہ سب کچھ ہوتے ہوئے بھی، اب اس کے پاس کچھ بھی نہیں کہ ایک ہی نیم تاریک شب کا دھندلکا اسے کھا چکا ہے اور اب ساری زندگی اس دھندلکے کے اثرات قائم رہیں گے۔ بہر حال! یہ تو جنسی تشدد کی بعض نفسیاتی نزاکتیں ہیں اور ان نزاکتوں کو سمجھے بغیر اس کی تفہیم یا تشریح میں دشواری ہو گی۔ حالانکہ اس

کے اہم پہلو کچھ اور بھی ہیں کہ غور سے دیکھیے تو یہ بات صاف نظر آئے گی کہ
قصور نہ تو اس برہنہ جسم کا تھا اور نہ ہی ان ہونٹوں کا جورات بھر انتقام لیتے رہے
کہ تصور تو صرف اس نظامِ حکومت کا تھا جو اجتماعیت کو کچلتے ہوئے انفرادیت کو مستحکم
کرنے پر بضد ہے ۔ اور استعماریت (Colonialism) کو مضبوط کرنے کی
کوشش میں عوامی تحریکوں کو ذلیل و رسوا کرنے میں پیش پیش ، ایسے نظامِ حکومت
میں جائز اور ناجائز کی بات ہی کہاں رہ جاتی ہے ؟

اب اگر آپ یہ کہیں کہ میں نے یہ باتیں محض یوں ہی جوڑ دی ہیں تو آپ کا یہ
اعتراض درست نہ ہوگا کہ یہاں ایسے مصرعے بھی ہیں ۔" ان فرنگی حاکموں کی یادگار"
جن کی تلواروں نے رکھا تھا یہاں " " سنگِ بنیادِ فرنگ " " یعنی سنگ
تربتِ ہندوستان " ۔ ان مصرعوں کے لیے کون سی تشریح پیش کی جا سکتی
ہے ؟ یا پھر کون سا جواز فراہم کیا جا سکتا ہے ! کہ یہ مصرعے اس بات پر
شاہد ہیں کہ برطانوی استعماریت سے نفرت لاشاعر کے لاشعور میں کنڈلی مار کر
بیٹھی ہوئی ہے اُسے دھات اور پتھر کے بُت یا اُجلی اُجلی اونچی دیواروں
پر عکس ، برطانوی استعماریت ، جبر و استبداد اور اربابِ وطن کی بے بسی
کی علامات نظر آنے لگتی ہیں اور تب وہ انتقامی جذبہ موجزن ہو جاتا ہے
جو بہ اعتبار نتیجہ اس جنسی بہیمیت یا درندگی کی شکل میں اظہار پاتا ہے لیکن
اسے اپنے اس فعل پر کوئی شرمندگی نہیں اس لیے کہ وہ یہ سوچتا ہے کہ
اس نے تمام مظالم کا بدلہ لے لیا ہے اور ہر چند کہ یہ ایک منفی رجحان ہے
تاہم ! دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ اس منفی رجحان کے محرکات منفی نہیں
اور قابلِ غور بات یہ بھی ہے کہ یہ محرکات سو فیصدی جنسی محرکات بھی نہیں
کہے جا سکتے کہ یہاں سماجی مسائل کو خارج از بحث اس لیے نہیں کہا جا سکتا
کہ یہ سماجی مسائل بھی ایک اہم محرک کی صورت میں یہاں کارفرما ہیں ۔ ظاہر ہے

برطانوی استعماریت کے سبب جو مسائل جنم لے رہے تھے ان کی نوعیت سماجی ہی تھی اور جو صورتِ حال وجود میں آ رہی تھی وہ خارجی سطح پر بھی صاف جھلک رہی تھی۔

اب یہ اور بات کہ اس نظم سے قطعِ نظر، راشد کے یہاں یوں بھی فکری سطح پر جنسی محرکات کی کارفرمائی بہ درجہ اتم پائی جاتی ہے کہ وہ جنسی لذّتیت کو صرف جسم کی تسکین قرار نہیں دیتے بلکہ روح کی تسکین کا بھی واحد وسیلہ اور ذریعہ مانتے ہیں۔ تمثیلی طور پر یہ بند ملاحظہ فرمائیے:۔

"میں جو سرمست نہنگوں کی طرح
اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور
مضطرب رہتا ہوں، مدہوشیٔ عشرت کے لیے
اور تری سادہ پرستش کی بجائے
مرتا ہوں تیری ہم آغوشی کی لذت کے لیے۔
چاندنی میں شیشم کے درختوں کے نیچے اپنے بوسوں سے اپنی روح کا اظہار ہے۔
(راشد)

یہاں آخری مصرعہ بہت کھل کر شاعر کے احساسات کی ترجمانی کرتا ہے۔ اور میرے اوّل الذکر قول کی تصدیق بھی کرتا ہے کہ راشد دراصل جسم اور روح کے تقاضوں کو یکساں سمجھتے ہیں لیکن اس سے قبل کہ میں اس سلسلے میں کچھ اور باتیں پیش کروں، راشد کی ایک اور طویل نظم پیش کرنا چاہوں گا۔ جو جسم اور روح کے انسلاکات کو واضح اور نمایاں کرتی ہے، اور راشد کے اس نظریے کی کھلی دلیل بھی ہے۔ ؎

"جسم ہے روح کی عظمت کے لیے زینۂ نور
منبعِ کیف و سرور

نارسا آج بھی ہے شوقِ پرستارِ جمال
آہ! انسان ہے کہ جادہ کشِ راہِ طویل
روحِ یونان پہ سلام
اک زمستاں کی حسیں رات کا ہنگام تپاک
اس کی لذّت سے آگاہ ہے کون؟
عشق ہے تیرے لیے نغمۂ خام
کہ دل و جسم کے آہنگ سے محروم ہے تو
جسم اور روح کے آہنگ سے محروم ہے تو!
ورنہ شب ہائے زمستاں ابھی بے کار نہیں
اور نہ بے سود ہیں ایامِ بہار
آہ! انساں کہ ہے وہموں کا پرستار ابھی
حُسن بے چارے کو دھوکا سا دیے جاتا ہے
ذوقِ تقدیس پہ مجبور کیے جاتا ہے
ٹوٹ جائیں گے کسی روز مزامیر کے تار
مسکرا دے کہ ہے تابندہ ابھی تیرا شباب
ہے یہی حضرتِ یزداں کے تمسخر کا جواب

(راشد)

یہاں بھی وہی بات آئی ہے کہ "جسم ہے روح کی عظمت کے لیے زینۂ نور" اور "جسم اور روح کے آہنگ سے محروم ہے تو"! — میں یہاں جسم اور روح کے درمیان ارتباط پیش کرنے سے قبل یہ ضروری سمجھتا ہوں کہ جسم اور دماغ کے درمیان ارتباط پیش کروں اور ایک صاف ستھری سی مثال ہے اور سامنے کی بھی ہے جیسے کہ آپ ایک ورق سادہ کاغذ سامنے رکھ لیجیے ایسا

سادہ ورق جو دونوں ہی طرف بالکل سادہ اور کورا ہے۔ اب آپ کاغذ کے اس طرف لکھیے یا اس طرف، اس کا اثر دونوں ہی طرف پڑے گا۔ آپ اس پر ایک جانب روغن لگاکر دیکھیے، اس کا اثر دوسری جانب بھی پڑے گا ہی۔ بالکل یہی حال جسم اور دماغ کا ہے۔ ایسی مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں کہ محض اور صرف تفکرات (Worries) کے سبب ulcer تک ہوجاتا ہے اور ایسی مثالیں بھی پیش کی جاسکتی ہیں، جہاں مے نوشی کے سبب ذہنی اور دماغی حالت بدلنے لگتی ہے اور کثرت سے مے نوشی کے سبب کبھی کبھی تو ذہنی توازن تک خراب ہوجاتا ہے۔ غرض اتنی سی بات طے ہوجاتی ہے کہ جسمانی حالات ذہنی حالتوں پر منحصر ہوتے ہیں۔ یہ بات بہ صورت دیگر بھی کہی جاسکتی ہے اور یہ درست بھی ہے کہ ذہنی حالات بھی جسمانی حالتوں پر بہرحال منحصر ہوتے ہیں۔

اب آتی ہے بات روح کی اور یہاں تک آتے آتے یہ مسئلہ بڑا ہی پیچیدہ ہوجاتا ہے اور راشد بھی یہیں پر فاش غلطی کر بیٹھتے ہیں کہ بہ قول راشد جسم ہی روح کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ اب ایک سامنے کا سوال ہے جو کم و بیش تمام مفکرین کے یہاں ایک مشترک سوال ہے اور وہ یہ کہ موت کے بعد تو جسم فنا ہوجاتا ہے تو کیا یہ بھی تسلیم کرلیا جائے کہ جسم کے ساتھ روح بھی فنا ہوجاتی ہے؟ اگر نہیں ہوتی تو پھر روح کس ذریعے سے اپنا اظہار کرے گی؟ کہ جسم تو خاک میں مل چکا ـــــ ظاہر ہے کہ روح کے اظہار کا ذریعہ صرف جسم ہی نہیں کچھ اور بھی ہے۔ یہ "کچھ اور بھی" بے حد اہم ہے جسے راشد اہمیت نہیں دیتے۔ اور ایک الجھن اور بھی ہے، کہ جنسی خواہشات کا تعلق جسم سے ہے اور جسم کی حیثیت ایک لفافے کی سی ہے اور روح وہ مضمون یا مکتوب ہے جسے ملفوف کرنے کے لیے جسم کو بہ طور لفافہ

استعمال کیا گیا ہے۔ اور یہ بات صاف ہے کہ لفافہ ضائع کیا جاسکتا ہے بلکہ کر دیا جاتا ہے لیکن مکتوب اہم ہو تو اسے محفوظ کر لیا جاتا ہے۔

اب راشد کی ایک اور نظم دیکھیے جہاں جنسیت فراریت اور گریز کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور یہ شاعرانہ خیال، راشد کے ہی اوّل الذکر نظریے سے کوئی مطابقت نہیں رکھتا۔ اسی لیے راشد کے یہاں فکری سطح پر تضاد نظر آتا ہے اور یہی سبب ہے کہ ان کی شاعری ان بلندیوں سے ہم آہنگ نہ ہو سکی جو انہیں کے بعض معاصرین کے حصے میں آئیں۔ میں ویسے بھی تخلیقات میں فکری پہلو کو بہت اہمیت دیتا ہوں۔ بہر حال! نظم ملاحظہ فرمائیے نظم کا عنوان ہے" رقص"۔

" اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی میرے لیے
ایک خونی بھیڑیئے سے کم نہیں
اے حسین و اجنبی عورت اسی کے ڈر سے میں
ہو رہا ہوں لمحہ لمحہ اور بھی تیرے قریب
جانتا ہوں تو مری جاں بھی نہیں
تجھ سے ملنے کا پھر امکاں بھی نہیں
تو مری ان آرزوؤں کی مگر تمثیل ہے
جو رہیں مجھ سے گریزاں آج تک
اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
عہدِ پارینہ کا میں انساں نہیں
بندگی سے اس در و دیوار کی
ہو چکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ

جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں
زندگی پر میں جھپٹ سکتا تو ہوں
اس لیے اب تھام لے
اے حسین و اجنبی عورت مجھے اب تھام لے

("رقص" ن۔م۔راشد)

راشد کی یہ نظم جنسیت کی ایک نئی تفہیم ہے کہ یہاں زندگی ایک خونی بھیڑیے کے مثل سفاک اور بے رحم ہے۔ شاعر زندگی کے مسائل سے لڑنے کی ہمت کھو چکا ہے اور اپنی شکست تسلیم کر چکا ہے اور اس شکست خوردگی کے احساس نے زندگی کے مسائل سے فرار اختیار کرنے پر مجبور کر دیا ہے اور فراریت کی یہ کیفیت کچھ اس طرح ہوئی کہ وہ زندگی کے مسائل سے دور بھاگ کر صنفِ نازک کے آغوش میں کیف و انبساط تلاش کرنے لگا۔ غرض اس عنوان " جنسیت " شکست خوردگی کے احساس سے پیچھا چھڑانے کی سبیل اور غم غلط کرتے کا خوبصورت بہانا ہے۔

اب ذرا اردو شاعری کے علاوہ بعض ایسی انگریزی نظموں کی طرف آیئے جو گذشتہ کئی برسوں میں لکھی گئی ہیں۔ انگریزی شاعری میں گذشتہ کئی برسوں میں ایسی بہت سی تخلیقات نظر آتی ہیں جن میں جنسیت جانِ مضمون ہے جیسے کملا داس اور نسم ایزیکل NISSIM EZEKIEL ۔اور سچ تو یہ ہے کہ ادھر انگریزی ادب میں ہندستان سے یہی دو نام بہت تیزی سے ابھرے بھی ہیں۔

بہرحال اپنے قول کی تصدیق میں نسیم ایزیکل کی یہ نظم پیش کروں گا۔

Do you enjoy? No? You have
To love the other person, than
You do.
Never mind, you love my
Breasts, thighs,
Buttocks, don't you? of course
You do
Its O.K., you know, and I love
Your body, too, though you are
Hardly my cup of tea.

NISSIM EZEKIEL

یہاں جوبن کا اُبھار، رانوں کا سڈول پن وغیرہ سبھی شاعری کے موضوع ہیں۔ پھر یہ کہ جہاں جنسی خواہشات — دائرے کے اندر اور بے حد اندر جھیلی جا رہی ہیں اور رفتہ رفتہ دائرہ تنگ ہوتا چلا جا رہا ہے۔ یہ جنسی تعلق بھی بہت حد تک Extra-marital سا لگتا ہے۔ لیکن کملا داس کی نظم کا یہ بند بہت ہی خوبصورت ہے کہ یہاں "GIFT HIM" کے سبب نہ صرف شعری حُسن پیدا ہو جاتا ہے بلکہ ایک ڈھنگ کی بات بھی وجود میں آجاتی ہے۔ ہر چند کہ احساسات کے اظہار کا طریقہ بڑا ہی بے باک ہے اور بہت ہی عُریاں بھی۔ تاہم! یہ بند خوبصورت ہے ؎

Gift him all,
Gift him what makes you
Woman.
The scent of long hair
The musk of sweat between
The breast
The warm shock of Menstrural
Blood
And all your bondless female
Hungers

KAMLA DAS

یہاں بھی صورتِ حال ویسی ہی ہے۔ اَب کیا رہ جاتا ہے، سوا اس کے کہ جنسی خواہشات بلکہ افعال کا بے باکانہ اظہار، شاعری کا محور ہے۔ ممکن ہے جنسی تعلقات پر عائد کردہ پابندیاں نئے ذہن کے لیے اس حد تک قابلِ قبول نہ رہی ہوں جتنی کہ پہلے تھیں۔ یا پھر ممکن ہے نیا ذہن اسے ضرورت کے طور پر سمجھ رہا ہو اور کسی ضرورت کی تکمیل کو آوارگی کا نام دینا پسند نہ کرتا ہو۔ بہرحال! مسئلہ بہت پیچیدہ ہوجاتا ہے اور اخلاقی پہلوؤں پر زور دے کر اسے سلجھانا اب مشکل ہی ہے کہ نئے دَور نے جنسی سطح پر بہت سے تجربے کر ڈالے ہیں اور پھر فلموں سے لے کر عام زندگی تک ہر سطح پر قدریں الٹ پلٹ ہو رہی ہیں ــ مگر یہ درست ہے کہ فراؔق نے جنسیت سے متعلق جو باتیں فنی سطح پر کہی ہیں وہ ان کی فنی اور تنقیدی بصیرت کا ثبوت ہیں کہ ان کے یہاں "فاسقانہ" شاعری کا جواز نہیں ہے۔ اس لیے کہ جنس ایک تخلیقی عمل ہے اور بقول فراؔق نسلِ انسانی کے ارتقا اور افزائش کی علامت۔ یہ بات دَراصل ہندو فلسفے کا ایک رخ بھی ہے کہ ہندو فلسفے کے مطابق جنس ایک مقدّس جذبہ ہے، ویسے فراؔق نے اپنے ایک مطبوعہ مکتوب میں اس کا اظہار یوں کیا ہے ؎

"..... پھر بھی مجھے اس کا اعتراف ہے کہ میری ذاتی زندگی بہت حد تک جنسیّت زدہ رہی ہے اور ہے۔ جنسیّت سے چھٹکارہ پانے کے بدلے میں نے اسے شعوری اَور وجدانی طور پر گہرا بنانے کی کوشش کی ہے۔ میری جنسی زندگی کو اس بات سے نہیں سمجھا جاسکتا کہ کِن کِن سے میرے تعلقات ہیں۔ ان تعلقات کو میں نے کس طرح ہضم کیا ہے، جنسیّت کو کتنا پُرکیف اَور رنگین بنا سکا ہوں، پاکیزگی جنسی تعلق سے بچنے کا نام نہیں ہے بلکہ اس

تعلق کو وجدانیت اور جمالیاتی صفات سے متصف کرنے کا نام ہے۔"

(فراقؔ کے خطوط بہ نام محمد طفیل۔ نقوش۔ لاہور)

یہی جمالیاتی حسیت ان کی شاعری کو نئی سطح پر مستحکم کر دیتی ہے۔ رہی بات جنس کو ایک مقدس جذبہ تسلیم کرنے کی، تو یہ اسی وقت ممکن ہے جب جنس کا صحیح تصور بھی ذہن میں ہو کہ یہ وہ کام ثواب کے زمرے میں ہے جس کے جائز طور پر نہ کرنے کی صورت میں انسان کسی گناہ کا مرتکب ہو جائے۔" میری رائے میں یہ قول جنس کے بارے میں بھی سو فیصد درست ہے بشرطیکہ تصور صحیح ہو۔ رہی یہ بات کہ جمالیاتی حسیت فن کے لیے لازمی شرط ہے تو اس کا احساس ترقی پسند شاعروں میں سب سے زیادہ فیضؔ کو ہے۔ اور سچ تو یہ ہے کہ فیضؔ بھی رومان سے ہجرت کر کے حقیقت تک آئے ہیں لیکن اس تخلیقی سفر میں زادِ راہ کے طور پر انہوں نے جمالیاتی وجدان کو منتخب کیا اور یہ جمالیاتی وجدان ان کے یہاں آج بھی بہ درجۂ اتم پایا جاتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہ بات صرف فراقؔ کے ہی حصے میں نہیں بلکہ اور بھی نام ایسے نکل آئیں گے، جو اسی معیار اور میزان پر پورے اتریں گے۔ جیسے فیضؔ کی ایک نظم ہے 'میرے ندیم' جس کا ایک بند یہ ہے ؎

" وہ ناصبور نگاہیں، وہ منتظر راہیں
وہ پاسِ ضبط سے دل میں دبی ہوئی آہیں
وہ انتظار کی راتیں طویل، تیرہ و تار
وہ نیم خواب شبستاں وہ مخملی باہیں
کہانیاں تھیں کہاں کھو گئی ہیں، میرے ندیم' (فیضؔ)

یہاں دوری کے احساس کے باوجود تمام تر کیفیات لذتیت سے ہم مزاج اور آشنا ہیں۔ یہی وجدان اور جمالیاتی احساس کا رچاؤ فیضؔ کو

سماجی حقائق کے اظہار میں بھی دوسرے تمام معاصرین سے ممتاز اور ممیّز کر دیتا ہے اور فن کارانہ حُسن کا بھی بڑا سبب یہی ہے اور مشکل تو یہ ہے کہ راشد کے یہاں اسی کی کمی کھٹکتی ہے اور اسے تنقیدی سطح پر محسوس بھی کیا گیا ہے۔ اختر انصاری سے قطع نظر، یہ فرق بڑے ہی خوبصورت انداز سے خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی اپنے طور پر یوں بیان کیا ہے:-

"راشد اور فیض غالباً جدید شاعری میں ذہن کا عنصر داخل کرنے کے ذمہ دار ہیں ... لیکن فیض اور راشد میں دو حیثیتوں سے نمایاں فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ ایک تو فیض کا اسلوب ہندستانی شاعری کے لیے بالکل اجنبی نہیں ہے کیونکہ اس میں قدیم ادب کی بہت سی روایتوں کا زیر و بم سُنائی دیتا ہے۔ دوسرے فیض کا نقطۂ نظر اثباتی ہے اور وہ زندگی کے تلخ اور سنگین حقائق کو انگیز کر کے اس میں ایک صحت مند زاویۂ نظر پیدا کر سکتے ہیں۔ برخلاف اس کے راشد کا اسلوب بغاوت کا اعلان ہے۔ ایسی بغاوت جس کا محرّک ان کی شکست خوردگی اور کلبیت ہے۔"

(اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک۔ خلیل الرحمٰن اعظمی ص ۱۳۸)

راشد اور فیض بلاشبہ دو ایسے نام ہیں جنھوں نے نئی نسل کو بے حد متاثر کیا ہے لیکن مشکل تو یہ ہے کہ جدیدیت نے ان دونوں اہم شعراء کی ایسی تفہیم پیش کی ہے کہ تمام حقائق مسخ شدہ اور پراگندہ ہو جاتے ہیں اور گمراہی کے امکانات وسیع ہو جاتے ہیں اور مشکل تو یہ بھی ہے کہ جدیدیت کے بعض انتہا پسند نقاد ایسے بھی ہیں جو نئی ہیئت اور نئے تجربے کرنے کے جنون میں ہماری شاعری کو مشرقی فضا سے کھینچ کر باہر نکال دیتے ہیں اور

اس طرح شاعری کے وہ سوتے ہی خشک ہو جاتے ہیں جو اس جوئے کم آب میں پانی کی فراوانی پیدا کر سکتے تھے۔ نئے شعراء میں اکثر و بیشتر کا المیہ بھی یہی ہے کہ انہوں نے ایسے نقادوں کو اپنا معتمد اور معتبر رہنما اور رہبر بنا لیا ہے جو ہیئت کو مواد پر فوقیت دیتے ہیں اور جنہوں نے ہیئتی ادب کا رجحان غالب کر کے فن کاروں کو مغلوب کر لیا ہے ۔ یہ ایک انتہا پسندی بہر حال ہے۔ اور یہی سبب ہے کہ اب نیا ذہن انہیں بھی مشتبہ نظروں سے دیکھ رہا ہے اور زندگی کے حقائق کو اپنے طور پر دیکھنے کی، اور زندگی کے تجربوں کو اپنے طور پر برتنے کی، اور انہیں فنی سطح پر مواد اور ہیئت کی تفریق سے الگ کر کے وحدت میں پرونے کی کوشش کر رہا ہے۔

■■

ٹریجیڈی اور کامیڈی

فن بہرحال عام تسلیم شدہ بلکہ بہت حد تک گھسی پٹی حقیقتوں کی کوکھ سے ہی جنم لیتا ہے اور یہاں ہر فن کو مکمل آزادی حاصل رہتی ہے۔ آزادی کا صحیح استعمال البتہ فن ہی کا مقدر نہیں کہ تسلیم شدہ حقائق اور آزادی کا رشتہ اتنا نازک ہے کہ اسے نبھانا گویا پل صراط سے گزرنا اور سلامتی سے گزرنا ہے اور یہیں ایک فن کار کی آزمائش ہے اور بہت کم فن کار ایسے نکلیں گے جو اس آزمائش پر پورے اترتے ہوں کہ تسلیم شدہ حقائق بھی لامحدود نہیں ہوتے ان کی اپنی حدیں ہوا کرتی ہیں۔ مسئلہ بہرحال فن کاروں کی آزادی کا نہیں، آزادی کے صحیح استعمال کا ہے کہ اگر آزادی کا صحیح استعمال ہو تب بھی فن محض ان تسلیم شدہ حقائق کے پیروں پر صرف کھڑا ہی نہیں رہتا بلکہ اپنی حرکت پر اتنا ضبط اور کنٹرول بھی رکھتا ہے کہ وہ ان حقائق کو انہیں حدود میں برتتا ہے جن کے وہ متحمل ہوتے ہیں۔ اور تب ایسا لگتا ہے کہ کوئی سچائی ہے جو آشکارا ہونا چاہتی ہے، اپنا مقدر سنوارنا چاہتی اور اپنے نصیب کا راستہ متعین کرنا چاہتی ہے۔ یہ نصیب صدیوں میں بنتا ہے اور اپنی راہ خود بنا لیتا ہے۔ اور یہ ایک ہی بار اور ایک ہی راہ اختیار کرتا ہے۔ وہ راہ جو فن کے لیے سیدھی راہ ہے اور جس راہ پر گامزن ہوکر فن تہذیب کا عکاس بھی ہو جاتا ہے اور اس کی تاریخ کے پیہم وقوعات

سے لطف اندوز بھی ۔ اور تب اس عنوان ۔ بلکہ ہاں ! شاید اسی عنوان فن، فن
نہیں رہتا ۔ ایک لازوال شاہکار بن جاتا ہے ۔ جو دائمیت سے ہم کنار بھی ہے
اور زمان و مکان کی قید سے آزاد بھی ۔

بہرحال ! فن کے مراحل اور مسائل کو سمجھنے کی بہت سی جہتیں ہو سکتی ہیں
اور ان تمام جہتوں میں سے ایک جہت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہم یہ دیکھیں یا دیکھنے
کی کوشش کریں کہ تخلیقات کو فنی یا تنقیدی سطح پر کتنے اقسام میں بانٹا جا سکتا
ہے اور ان اقسام کی فنی خصوصیات کیا کیا ہو سکتی ہیں ۔ تو جیسا کہ آپ جانتے
ہیں تمام افسانے یا ڈرامے یا ناولیں عموماً بلکہ عالمی سطح پر اکثر و بیشتر دو اقسام
میں بانٹی جاتی ہیں ۔ ٹریجیڈی اور کامیڈی ۔ اس مضمون میں میرا موضوع
یہی ہے کہ ہم مختلف جہتوں سے یہ دیکھیں کہ آخر ٹریجیڈی یا کامیڈی
کسے کہتے ہیں ۔

ایک بات جو عام طور پر کہی جاتی ہے وہ یہ کہ ٹریجیڈی کسی نہ کسی قسم کے
تصادم سے عبارت ہے ——— یہ تصادم (Conflict) احساس ......
(Feelings) کا ہو خواہشات (Modes of thought) کا ہو کر سوچنے کا انداز
(Desires and wills) کا ہو، یا پھر مقاصد (Purposes) کا ہو،
بہرحال تصادم ہے ۔ چاہے یہ باعتبار نتیجہ مختلف افراد اور گروہ کے درمیان
تصادم (Conflict of persons) ہو جائے آپس میں تصادم ہو جائے حالات
سے تصادم ہو جائے ——— لیکن جہاں بھی ہو گا جس سطح پر بھی ہو گا دیکھنے والی
بات تو یہ ہے کہ کسی نہ کسی حد تک اور کبھی نہ کبھی ——— خود اپنے اندر بھی ہو گا
اور کہیں نہ کہیں ضرور ہو گا ۔

عمومی طور پر یہ بات مان لی گئی ہے کہ ٹریجیڈی وہ کہانی ہوتی ہے جس کا
انجام ناخوشگوار اور جہاں تصادم باعتبار نتیجہ کسی اہم کردار کی موت کی شکل میں

ظاہر ہو اور جہاں مظالم (Sufferings) کی داستان ہو اور جس داستان کے پڑھنے اور سننے سے خوف طاری ہو، یا ترس، ہمدردی اور رحم کا جذبہ.... (Pity and fear) پیدا ہو سکے۔ لیکن اگر آج کے دور میں بھی ہم اس نظریے پر اڑے رہے (جو یقیناً رُخا ہے) تو ہم دنیا کی مختلف زبانوں میں لکھی گئی ایسی بہت سی کہانیوں اور ڈراموں کو ٹریجیڈی نہیں کہہ سکتے، جہاں ناخوشگوار پہلو شانہ بہ شانہ چلتا تو رہتا ہے، لیکن انجام ناخوشگوار نہیں۔ یا نتیجتاً ایسی صورتِ حال جنم لیتی ہے، جسے آپ خوشگوار بھی کہہ ہی سکتے ہیں۔ ٹریجیڈی کا سمجھنا اگر دشوار نہیں تو اتنا سہل بھی نہیں، اس لیے میں ذرا سا انداز بدلتا ہوں کہ ٹریجیڈی ظلم و ستم کی ایسی داستان ہے جہاں بہت سے لوگوں پر ظلم و ستم ڈھائے تو جاتے ہیں لیکن اہم پہلو ظلم و ستم کی داستان بیان کرنا نہیں ہوتا۔ بلکہ ان اہم وجوہات (Causes) کی نشان دہی کرنا ہوتا ہے جن کی وجہ سے وہ تصادم (Conflict) وجود میں آتا ہے۔ اور ٹریجیڈی کا وجود یا تاثر بھی دیرپا اس لیے تو نہیں ہوتا کہ یہاں ایک تصادم تو بہر حال ہوتا ہی ہے، کہ تصادم تو اور جگہوں میں بھی ہوتا ہے اور وہاں کوئی تاثر ہی قائم نہیں ہوتا۔ اس لیے تصادم کی بات اتنی اہم نہیں جتنی کہ یہ بات اہم ہے کہ ٹریجیڈی کے اکثر و بیشتر کردار جذباتی طور پر ایک دوسرے سے منسلک ہوتے ہیں باپ اور بچوں کے درمیان کا رشتہ ہو کہ بھائی اور بہنوں کے درمیان کا رشتہ، شوہر اور بیوی کا رشتہ ہو، کہ عاشق و معشوق کا، ان سب ہی رشتوں میں انسانی جذبات وابستہ ہو جاتے ہیں، اس لیے معیاری ٹریجیڈی، اچھے اور برے کا تصادم نہیں پیش کرتی یا کم ہی پیش کرتی ہے، بلکہ اکثر جگہوں پر اچھے اور اچھے کا تصادم پیش کرتی ہے۔ اس لیے کہ کبھی کبھی بلکہ اکثر و بیشتر ایسی صورتِ حال سامنے آتی ہے کہ محبت کے تقاضے کچھ اور ہیں اور عزت

دوقار کے کچھ اور۔ ان میں سے کوئی بھی غلط نہیں ....

۔(انارکلی، سلیم اور اکبر کے تینوں کردار عجیب تثلیث پیدا کر دیتے ہیں) یہاں تصادم پیدا کرنے والے کردار غلط بھی نہیں۔ اور ایک عنوان دیکھیے تو، دونوں ہی صحیح راہ پر گامزن ہیں۔ پھر فرق یہ بھی نہیں کہ دونوں کے مطالبات (Demands) غلط ہیں لیکن دونوں ہی مجبور نظر آتے ہیں، اس لیے کہ شاید فرق یہاں پر ہے کہ دونوں ہی اپنے اختیارات (Rights) کی حدود سے آگے بڑھ رہے ہیں، اور ایک دوسرے کو مخالف سمتوں میں ڈھکیل رہے ہیں۔ یہاں مداخلت ہو جاتی ہے کہ اس لیے کہ بعض مطالبے ایسے ہوتے ہیں جن کے جنون میں آدمی اتنا آگے بڑھ جاتا ہے کہ وہ یہ بھی بھول جاتا ہے کہ اس مطالبے کا تعلق کسی دوسرے سے بھی ہے۔ اور کوئی بھی مطالبہ کرنے والا، اس فرد سے (جس سے کہ وہ مطالبہ کر رہا ہے) مطالبہ کے معاملے میں بھی منسلک ہے۔ اور اس عنوان دونوں ہی جزو ہیں۔ کل نہیں۔ اس لیے کہ دوسرے جزو کو جس سے کہ مطالبہ کیا جا رہا ہے نظر انداز تو کیا نہیں جا سکتا۔ اس طرح کے تصادم میں، ایک بات اور غور طلب ہے کہ ٹریجیڈی کا ہیرو، کسی قسم کی مصالحت یا مفاہمت پر مطلق راضی نہیں ہوتا اور اپنی شناخت اسی متنازعہ فیہ مسئلے (Controversy) سے کرانے لگتا ہے، جو بہ قول اس کے، اس کے لیے سب سے بڑا محرّک ہے۔ یہ زندگی کا سب سے بڑا محرّک تو خیر نہیں ہوتا، لیکن اگر ہو بھی جائے تب بھی، اس محرّک میں کسی دوسرے کے اختیارات اور حقوق وغیرہ کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ اور تصادم کے وقت یہ 'محرّک' اپنی پوری قوت کے ساتھ، وہیں پر مرتکز بھی ہو ہی جاتا ہے۔ رومیو کو آپ ایک بیٹے یا شہری وغیرہ کی شکل میں نہیں دیکھتے۔ بلکہ جہاں دیکھتے ہیں، وہ ایک عاشق نظر آتا ہے اور

صرف ایک عاشق۔ یہ عشق ہی اس کی شخصیت کا سب کچھ ہے اور اس کے سوا کچھ بھی تو ایسا نہیں جس کا ذکر کیا جا سکے۔

لیکن ٹریجیڈی کا اختتام دونوں ہی دعوے باطل کر دیتا ہے۔ یہ کوئی اتفاقیہ امر نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی گریزاں لمحے کی پیداوار ہی ہوتا ہے بلکہ ایک ماہر فن کار کی بے حد گہری فکر کا اہم حصہ ہوتا ہے۔ اور آپ غور سے دیکھیں گے کبھی کبھی اختتام بڑا پُرامن ہوتا ہے۔ نہ تو کوئی خون خرابہ ہوتا ہے اور نہ ہی کوئی موت واقع ہوتی ہے اور ایسا کچھ بھی نہیں ہوتا جسے پُرامن نہ کہا جا سکے، تب بھی رہ کیا جاتا ہے — صرف ایک حل۔ یہاں تک کہ جب تنازعے اور جھگڑے انتہاپسندی اختیار کر لیتے ہیں اور شدت، متواتر اور مسلسل طور پر بڑھنے لگتی ہے اور جانبین کی صورت حال یہ ہو جاتی ہے کہ حزب مخالف کے دعوے کا مکمل انکار، شعار بن جاتا ہے۔ اور ہر سطح پر بن جاتا ہے اور اس سے ایک فرد یا کئی افراد کی موت تک بھی ہو جاتی ہے تب بھی ٹریجیڈی کے اختتام پر ایک حل بہر حال نظر آنے لگتا ہے۔ کہ ٹریجیڈی اس صورت حال میں بھی دعوے سے یا حقوق سے مکمل طور پر انکار تو کرتی ہے لیکن جزوی طور پر نہیں۔

تمثیلی طور پر چند مشہور ٹریجیڈیز کو سامنے رکھ کر چلیے اور غور سے سوچیے ایک عورت اپنے شوہر کا (جو بادشاہ ہے، اور نیک دل اور شریف انسان بھی) قتل کر دیتی ہے۔ اب لڑکا عجیب مخمصے میں ہے۔ اس کی روح ایک اذیت ناک کرب میں مبتلا ہے۔ باپ کا قتل اس کے سامنے ہے، ماں کا اسی سازشی سے شادی کرنا بھی بے نظروں کے سامنے ہے۔ باپ کے لیے محبت کا جذبہ موجیں مارنے لگتا ہے۔ باپ کے اس بہیمانہ قتل کا تقاضا تو صرف یہ ہے کہ بدلہ لیا جائے لیکن ماں کو قتل کرنا خود بدلہ لینے کے جذبے کے برعکس ہے۔

نفسیاتی پیچیدگی بڑھنے لگتی ہے۔ شخصیت ٹوٹ کر بکھرنے لگتی ہے۔ اور ٹوٹی ہوئی شخصیت کے دونوں حصے یکجا نہیں ہو پاتے۔ اس لیے کہ باپ اور بیٹے کے مقدس رشتے کا تقاضا، ماں اور بیٹے کے رشتے کے تقاضے کے بالکل برعکس ہے۔ اور بدلہ لینے کی راہ میں سدِ راہ بھی۔ بے چارہ بیٹا کیا کرے۔ ٹریجیڈی صرف یہ ہے کہ ایک کا تقاضا دوسرے کے بالکل برعکس ہے، اور متضاد یا مخالف سمت پر گامزن۔ اس لیے کہ اگر یہ دونوں تقاضے متضاد یا مخالف سمتوں پر گامزن نہ ہوتے تو دونوں ہی تقاضے اپنی اپنی جگہوں پر بہرحال درست ہی ہوتے۔

اب کچھ لوگ قانونی دفعات، تعزیرات کی باتیں بھی کر سکتے ہیں لیکن ٹریجیڈی کی تفہیم کا مسئلہ قانونی مسئلہ نہیں۔ ادب کا مسئلہ ہے، اور اس کے جائزے کے لیے ادب کی راہ اختیار کرنی ہوگی۔ اس لیے کہ قانون کی روشنی میں قتل بہرحال قتل ہے، اور بدلہ لینے کی خاطر قانون کو ہاتھ میں لینے کی اجازت نہیں دی جاسکتی۔ پھر قانون تو یہ بھی کہے گا کہ شوہر کو قتل کرنا، قانون کی خلاف ورزی ہے، اور یہ بات کوئی معمولی بات نہیں کہ قانون کی خلاف ورزی کی گئی تو قانون اس کی سزا دے گا بہ شرطیکہ جرم بغیر کسی شک و شبہ کے ثابت کیا جا سکے۔ لیکن محض اس بات پر کہ مجرم کو سزا نہیں مل سکی۔ قانون اس کی اجازت نہیں دے سکتا کہ بیٹا انتقام لے کیونکہ یہ بھی قانون کی خلاف ورزی ہی ہوگی۔ اور قانون تو شاید یہ بھی سوال کرے کہ کیا ماں کو قتل کر دینا۔ اخلاقی یا قانونی سطح پر قابل گرفت نہ رہا۔؟

حالانکہ ٹریجیڈی کی ایک ہی قسم نہیں، اور بھی اقسام ہیں۔ جیسے ایک شکل یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ٹریجیڈی عالمی اور آفاقی اخلاقی اقدار کی انسانی زندگی میں صحیح ترتیب ہو۔ اب رہی بات ہیرو کی موت کی۔ تو

ہیرو کی موت اس اخلاقی نظم اور ضبط کو وقتی طور پر خراب تو کر دیتی ہے اور قاری یا ناظر کے دل کو گہری چوٹ پہنچاتی ہے (اس لیے کہ قاری یا ناظر سوچتا ہے کہ ہونا یہ چاہیے۔ اور ہوتا ہے اس کے برعکس) اس سے ایک عنوان توجیہے اخلاقی سطح پر انجماد کی سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ ایک Moral qualm پیدا ہو جاتا ہے۔ لیکن معیاری ٹریجیڈی میں یہ صورتِ حال بہت جلد قابو میں آجاتی ہے کہ فوراً ہی بعد کی باتیں کچھ اس انداز سے پیش ہونے لگتی ہیں کہ وہ مخصوص نقطہ اخلاقی طور پر منجمد ہونے کے باوجود کسی بھی اخلاقی ضابطۂ حیات کی تعمیر میں ایک بے حد مضبوط کڑی بن جاتا ہے۔ اسی لیے کبھی کبھی، ٹریجیڈی میں ہیرو کی موت ناگزیر ہو جاتی ہے۔

لیکن کوئی بھی ٹریجیڈی (خواہ وہ اوّل الذکر ہو کہ آخر الذکر) خواہ برائے نام ہی ٹریجیڈی کیوں نہ ہو، کسی نہ کسی سطح پر انسان کی عظمت کا اقرار ضرور کرتی ہے۔ ٹریجیڈی لکھنے والا خدا کا منکر ہو سکتا ہے (بلکہ شاید ہوتا بھی ہے) لیکن انسان کے وجود، اور اس سے وابستہ اخلاقی قدروں کا منکر نہیں ہو سکتا۔ آج کی ٹریجیڈی اگر غیر مقبول اور غیر معیاری ہوتی جا رہی ہے تو اس کا سبب یہ نہیں کہ ہمیں خدا پر، فرشتوں پر، مافوق الفطرت اشیا وغیرہ پر ایمان نہ رہا۔ بلکہ اس ناکامی کا بڑا سبب یہ ہے کہ ہمیں انسان پر اس کی عظمت پر ایمان نہ رہا۔ یعنی دوسرے لفظوں میں خود پر، یا اپنے آپ پر بھروسہ نہ رہا۔

ٹریجیڈی ہمیں انسان کی اچھی اور بری فطرت کے رازہائے سربستہ سے آگاہ کرتی ہے۔ انسان کے خلوص اور ریاکاری کو اجاگر کرتی ہے ہمیں انسان میں پوشیدہ تمام بھیدوں کی تہہ تک پہنچاتی ہے۔ برائی کی

تشکلیں اور انجام بتاتی ہے۔ برے آدمی کا چہرہ بے نقاب کرتی ہے اور خواہشات کے فریب میں آکر، اس کی مکروہ صورت کے بدنما خطوط واضح کرتی ہے۔ یہ باتیں اپنے اندر خود، ایک سزا کہی جانے کی مستحق ہیں، اور شکسپیر کی زبان میں Measure for measure ہیں ویسے آپ یوں بھی سوچیے تو کچھ حرج نہیں کہ۔ ٹریجیڈی ایک فن ہے اور موسیقی کی طرح فن ہے، ہر چند کہ موسیقار دھنیں بناتا ہے، راگ، راگنیاں ایجاد کرتا ہے (اور یہ باتیں خواہشات کا اظہار بھی ہیں) لیکن دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ موسیقی خارجی دنیا اور مادی دنیا کی ظاہری شکل نہیں، بلکہ اندرونی اور باطنی تصویر اُجاگر کرتی ہے۔ اور اس عنوان گہری فکر، اور گہرے محسوسات کو شعوری سطح پر بھی ایسی زبان مل جاتی ہے، جو خود موسیقار کی سمجھ میں بھی نہیں آتی۔ اس کی حالت کم و بیش ایک ایسے فرد کی حالت ہوتی ہے جو عمل تنویم (Mesmerism) کے زیر اثر کچھ ایسی باتیں بولنے لگتا ہے۔ جو خود اسے بھی بہ حالت بیداری سمجھ میں نہیں آتیں اور شعوری سطح پر وہ ان کی تفہیم سے قاصر ہوتا ہے۔ اب اگر ٹریجیڈی کا مقابلہ نغمات اور موسیقی سے کیا جائے تو، شاعری خواہ وہ نغمہ ہی کیوں نہ ہو پہلے اس بنیادی سوال سے دوچار ہوتی ہے کہ شاعری یا کوئی بھی فن شخصیت کا اظہار تو بہر حال ہے ہی اور شاعر کو بے رحم زمانے کے جبر واستبداد سے سمجھوتہ کیے بغیر اپنی شخصیت اور انفرادیت برقرار رکھنا ہے اور اپنی شخصیت کے گہرے نقوش، اپنے الفاظ اور ان کے استعمال سے اپنے فن پر، کچھ اس طرح ساتھ ساتھ ثبت بھی کرتے جانا ہے کہ اگر ٹریجیڈی فن کی بلند ترین شکل بھی تسلیم کرلی جائے تب بھی ٹریجیڈی کی روح، افسانے یا ڈرامے کے پلاٹ میں نہیں مل سکے،

اس لیے کہ اس کی روح تو فن کار کی روح کے ساتھ دھڑکتی ہے۔ اور تب ٹریجیڈی 'فنونِ لطیفہ کی بلند ترین مثال ہونے پر بھی موسیقیت کی مثیل ہوگی ـــــ اور اس عنوان کی ہو کہ مختلف جہتیں سمٹ کر ایک جہتی ہو جائیں گی اور وحدت کی حامل بھی بن جائیں گی۔ اس لیے کہ زبردست سے زبردست تناؤ یا تصادم بھی ٹریجیڈی میں آکر مخالف یا متضاد نہیں بنا رہتا یا پھر مخالفت اور متضاد بنا رہنے کے باوجود یک جہتی ہو جاتا ہے۔ اور وحدت کا حامل بن جاتا ہے۔

ٹریجیڈی کو نغمے کی طرح دیکھنا اس عنوان بھی غلط نہیں رہتا کہ اس میں تناؤ کا ایک ایسا انداز اور Pattern ہوتا ہے جو بالآخر حل ہو جاتا ہے اور مختلف قسم کی آوازیں تیز اور مدھم ہوتی ہوئی ہم آہنگ ہو جاتی ہیں اور تصویر کا دوسرا رخ یہ ہے کہ چھوٹا سے چھوٹا نغمہ بھی تضادات کا ایک ایسا انداز لیے ہوئے ہوتا ہے، جو شروع ہوتا ہے، پروان چڑھتا ہے اور انجام کار حل ہو جاتا ہے یا دوسرے لفظوں میں ہم آہنگ ہو جاتا ہے۔ فرانسیسی علامت نگاروں کے یہاں جو شاعری کے ڈھانچے اور موسیقی کے اتار چڑھاؤ کے درمیان مماثلت کی اتنی بحث ہے۔ وہ دراصل یہی مخصوص اور مشترکہ انداز ہے۔

لیکن ایک بات ذہن میں بالکل صاف ہونا چاہیے کہ ٹریجیڈی یا کوئی بھی فن، خود کو زندگی سے الگ کر لینے کا درس نہیں دینا اور نہ ہی زندگی کے تمام تقاضوں سے فرار ہے اور کوئی ناظر، سامع یا قاری بھی ذہنی سطح پر یا فکری سطح پر ایسے تماشہ بیں کی مانند نہیں ہوتا جو الگ تھلگ یا Detache ہو۔ جب کہ حقیقت تو شاید یہی ہے کہ صرف ایک رسمی اور مصنوعی پردہ ہے جو کسی ناظر یا سامع کو رقص کرنے والوں یا ٹریجیڈی

ہیں کورس Chorus گانے والوں سے جدا کرتا ہے۔ ورنہ وہ سب
لوگ بشمولیت تمام ناظرین جذباتی سطح پر ایک ہی نقطے پر مرتکز بھی ہوتے
ہیں اور مرکوز بھی۔ کہ ٹریجیڈی نہ تو انسان کو مایوس بناتی ہے اور نہ
ہی مایوسی کا درس دیتی ہے اور سچی بات تو یہ بھی ہے کہ کوئی بھی فن
زندہ رہنے کی خواہشوں کو اجاگر کرتا ہے اور اس حد تک اجاگر کرتا ہے
کہ رنج و محن اور درد و الم میں بھی ہم خوشی کا کوئی نہ کوئی پہلو نکال ہی لیتے
ہیں کہ کوئی بھی شے خواہ وہ کتنی ہی تکلیف دہ یا بدصورت ہی کیوں نہ
ہو، خوشی کا موجب بن سکتی ہے۔ فن کار بدصورتی سے حظ بھی اٹھا
سکتا ہے کہ دنیا کی بدصورتی اور بے ترتیبی فن کار کے لیے ایک
زبردست چیلنج تو بہر حال ہے ہی اور اگر وہ واقعی فن کار ہے تو اس
بدصورتی کو بھی فن میں کچھ اس انداز سے متشکل کرے گا کہ وہ حسین ہی
نہیں بے حد حسین نظر آنے لگے گی کہ یہاں زبان کا اکھڑ پن، دنیا کی بے ترتیبی
اور انتشار بھی فنی سطح پر کچھ اس طرح سے ہوا کرتی ہے کہ حسن پیدا ہو جاتا
ہے اس لیے کہ اس کا حسن صرف اس پر منحصر ہے کہ یہاں تخلیق کے
سوتے زندگی سے پھوٹتے ہیں اور اسی سرچشمے سے فیض پاتے ہیں
اور زندگی کے سوتے صرف یادوں سے تخلیق نہیں پاتے بلکہ فراموشی
بھی ان کی تخلیق میں برابر کی حصے دار ہوتی ہے کہ فن کا تعلق جب زندگی
سے ٹوٹ جاتا ہے تو فن نہ صرف زندگی سے منہ موڑ لیتا ہے بلکہ ماضی سے
بھی رو گردانی کر لیتا ہے۔ ایسا فن کا دیوالیہ ہو جاتا ہے۔ اس کی ساری
یادیں اس کے لیے غیر حقیقی بن جاتی ہیں کہ اسے ایسا لگتا ہے کہ یہ یادیں
اسے نہ تو بچا سکتی ہیں اور نہ ہی اس کی کچھ مدد کر سکتی ہیں اور اس طرح
اس کی داخلی زندگی کا تسلسل بھی ٹوٹ جاتا ہے اس کی شخصیت نقطۂ اختتام

تک پہنچ جاتی ہے۔ اس کی اندرونی اذیت کا ہم واقعی کوئی اندازہ نہیں کر سکتے، اس لیے کہ یہ اذیت تو خودکشی کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ ایسے لوگ بار بار احساس اور شعور کھوتے ہیں۔ ہر چند کہ یہ اپنے انضمام پر خود موجود ہوتے ہیں اور وہاں بھی ان کا ماضی ان کے ساتھ ہوتا ہے، اور ان کی یادیں ان کی اپنی ہوتی ہیں اور اگر وہ چاہیں تو انہیں استعمال بھی کر سکتے ہیں کہ یہ چیزیں بہرحال معاون ہیں لیکن ایک بار جب خودکشی کا عزم کوئی کر لے تو یوں سمجھیے کہ اسی لمحے اس کا اپنا وجود گویا کہ ختم ہوگیا۔ اور تب زندگی ہو کہ فن اور قطعیت تو آنے سے رہی۔

اب آیئے کامیڈی کی جانب ـــــ تو کیا ہے؟ کہ کامیڈی اور ٹریجیڈی دونوں ہی ایک جیسے سماجی حالات کی پروردہ ہوتی ہیں اور انسانی معاشرے کی تاریخ میں کبھی کبھی بڑا مبتذل دور بھی آتا ہے اور وقت کا تقاضہ کچھ ایسا ہو جاتا ہے کہ ہم اپنے خیالات کا برملا اظہار تو کیا اشارے اور کنائے میں بھی اظہار نہیں کر سکتے۔ زباں بندی کی یہ صورتِ حال فن کاروں کے لیے حبس کے مصداق ہو جاتی ہے۔ کچھ تو دار و رسن، طوق و سلاسل کی کٹھن آزمائشوں کو جھیل کر بھی اپنے خیالات کا اظہار کر لیتے ہیں اور کچھ طنز و مزاح کی راہ اختیار کرتے ہیں، اس لیے کہ طنز و مزاح وہ واحد راہ فرار ہے جہاں ایک عنوان دیکھیے تو ہم سب کچھ کہہ جاتے ہیں لیکن دوسرے عنوان کچھ بھی نہیں کہتے، اور اس طرح فنی سطح پر خود کو اس شدید اذیت سے بچا لیتے ہیں اور اس ذہنی تناؤ سے جو ہمیں کسی کروٹ چین نہیں لینے دیتا جزوی طور پر یا مکمل طور پر چھٹکارا تو حاصل کر ہی لیتے ہیں۔ لیکن ایک بات بہرحال سامنے آتی ہے اور وہ ہے رکاوٹ کی۔ یہ رکاوٹ خواہ سماجی حالات کے تقاضے کی بنا پر

ہو یا پھر معاشرے کی بعض غیر مہذب حرکات کی وجہ سے، یا پھر ایک اور سچویشن بھی ممکن ہے، جہاں یہ رکاوٹ خارجی نہ ہو اور داخلی ہو جیسے Repression کے معاملے ہیں۔ کہ ایک بے حد عریاں اور فحش قسم کا منظر دیکھنے اور اس سے حظ اٹھانے، ایک سنجیدہ، مہذب اور قدرے معمر شخص کے لیے رکاوٹ تو ہے ہی۔ اب ایک عجیب سی الجھن ہے، وہ اسے دیکھنا بھی چاہتا ہے اور رکاوٹ بھی ہے۔ وہ بات براہِ راست دکھائی جائے تو اس کے لیے بہت سارے وجوہات کی بنا پر ناقابلِ برداشت ہو جائے گی۔ فن کار ذہین ہوتا ہے، اور سامعین، ناظرین اور قارئین کی تمام قسموں پر نظر رکھتا ہے۔ وہ کیا کرتا ہے کہ بالکل وہی منظر، وہی بات، طنز و مزاح کے پیرائے میں پیش کر دیتا ہے۔ اب اس مخصوص قسم کے لوگوں کے لیے بھی اس سے تفریح حاصل کرنے کا سامان پیدا ہو جاتا ہے، وہ اسے دیکھتے بھی ہیں اور محظوظ بھی ہوتے ہیں۔

پھر شراب کے نشے کے زیرِ اثر جو صورتِ حال ہوتی ہے وہ بھی ایک عنوان دیکھیے تو طنز و مزاح سے مماثل ہے، نشے کی حالت میں خواہ وہ تیز سے تیز شراب کا ہی کیوں نہ ہو۔ ایک بات آپ غور سے دیکھیں گے تو یقیناً پائیں گے کہ جو مخصوص لطف ملتا ہے، وہ کم و بیش اس لیے بھی ہوتا ہے کہ انسان منطقیانہ انداز سے سوچنا چھوڑ دیتا ہے۔ یعنی اس نوعیت یا شاید صورتِ حال ایک ایسے فرد کی سی ہو جاتی ہے، جسے انجام یا ... کی فکر نہیں ہوتی، یعنی کسی کام کو کرتے وقت، اسے بہ اعتبارِ نتیجہ سوچنا چاہیے، اپنے آپ میں کرب ناک اذیت ہے اور تمام تکلیفوں کا باعث بھی۔ اور یہ مسئلہ نشے کی حالت میں سرے سے رہتا ہی نہیں، اسے نفسیات کی اصطلاح میں Free dispsal of mental stream بھی کہتے ہیں۔

لیکن ایسی صورتِ حال ہے تو ہم اپنے بچپن کے دور میں گذرے تھے تو کیا ہے، شراب ہمیں گویا کہ اپنے بچپن کے دور میں پہنچا دیتی ہے کہ ہماری Reasoning پر ایک خاص قسم کی سنسر شپ لگ جاتی ہے اور یہی سبب ہے کہ ہم لطف حاصل کرتے ہیں اور کم و بیش ویسا ہی جیسا کہ ہم نے بچپن میں محسوس کیا تھا۔ کم و بیش یہی صورتِ حال طنز و مزاح کی بھی ہوتی ہے۔ لیکن یہ کام ہر کس و ناکس کا نہیں بلکہ بے حد ذہین اور فہیم فن کار ہے۔ کہ یہاں الفاظ کی ترکیب بے حد عجیب و غریب ہوتی ہے۔ یعنی ایک عنوان جو دیکھیے تو اسے خیالات کو الفاظ کے ایسے جامے اور بکھراؤ میں بھی کہہ سکتے ہیں جیسے Absurd linking یا Senseless combination of words of thoughts سے بھی موسوم کیا ہی جا سکتا ہے۔ لیکن باعتبار نتیجہ ایک ایسی صورتِ حال سامنے آتی ہے جسے ہم Makes sense literally کہہ سکتے ہیں اس لیے میری رائے میں فرائڈ کا یہ نظریہ کہ طنز و مزاح دراصل Sense in nonsense ہے بہت حد تک درست تو ہے ہی۔

لیکن فرائڈ کا معاملہ بے حد پیچیدہ اس لیے بھی ہو جاتا ہے کہ وہ گھما پھرا کر تمام باتوں کو سائیکی تک بہرحال لے ہی آتا ہے۔ جیسے فرائڈ کا خیال یہ بھی ہے کہ طنز و مزاح میں سائیکی کی توانائی کی بچت ہوتی ہے اور ہنستے وقت وہ توانائی بچی ہوئی نکل جاتی ہے۔ اس کی مثال وہ یوں دیتا ہے کہ بسا اوقات ہم کسی بے حد سہل کام کے لیے غلط قسم کا ذہنی تناؤ خود پر مسلط کر لیتے ہیں۔ جیسے ایک ڈھکی ہوئی باسکٹ کو (جو اندر سے بالکل خالی ہے) بے حد وزنی تصور کرنے لگتے ہیں۔ ہم اسے اٹھانے سے پہلے شدید قسم کے ذہنی تناؤ سے گذرتے ہیں اور فضول قسم کی پریشانی میں مبتلا ہیں۔ اور چار و ناچار ہی اسے بادلِ ناخواستہ اٹھا لیتے ہیں اور اسے بے حد

ہلکی باتیں ہیں اور اس کے بعد بے حد ہلکے ہونے پر ہمیں ہنسی آجاتی ہے اور یہ ہنسی اس لیے بھی آتی ہے کہ ہم خواہ مخواہ کے ذہنی تناؤ اور پریشانی میں مبتلا تھے۔

اس کی منطقانہ توضیح یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہم بہت زیادہ حد تک طاقت لگانے کی توقع کر رہے تھے۔ اور جو طاقت ہمیں واقعی لگانا پڑی، بہت کم نکلی۔ اب یہ بچی ہوئی طاقت ہنسنے میں نکل جاتی ہے۔ قطع نظر اس کے کہ یہ مخصوص نظریہ، طنز و مزاح کے ہر پارۂ فن میں کسی حد تک درست ہوگا۔ ایک بات اور نکل آتی ہے کہ اگر وہ بچی ہوئی توانائی ہنسنے میں نہ نکلی ہوتی جب بھی وہ کسی دوسری راہ سے نکل ہی جاتی — جیسے یہ بچی ہوئی توانائی.. ہمدردی کی شکل میں بھی نکل سکتی ہے۔ ہمدردی کے احساس کا عالم بھی کم و بیش ایسا ہی ہے۔ یہاں بھی توانائی کی بچت بہرحال اسی طرح نکلتی ہے۔

صرف ایک مثال کافی ہوگی — ایک ایسے قیدی کی سوچیے۔ جسے کل ہی پھانسی دی جانے والی ہو اور آج اسے اس کی فکر ہو کہ کہیں موسم کی تبدیلی کے باعث زکام نہ ہو جائے۔ یہاں دونوں باتیں ممکن ہیں، ایک تو یہ کہ کچھ لوگ ہنس پڑیں کہ اسے پھانسی لگنے کی فکر نہیں۔ اور زکام ہو جانے کی ہے ٹھیک ہے۔ سائیکی کی توانائی کی بچت یوں بھی ہنسنے کی وجہ سے نکل ہی آئیگی لیکن ہر فرد کی سائیکی یکساں تو نہیں ہوتی کہ اسی مخصوص صورت حال کو... دوسری طرح بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ جیسے کہ ذہن میں فوراً یہ بات آسکتی ہے کہ پھانسی کے خیال کو جھٹک دینے کے لیے، یا ذہن کو دوسری طرف لگانے کے لیے یا دل بہلانے کے لیے وہ ایسی بات کر رہا ہے۔ یہاں ہمدردی کا احساس اجاگر ہوگا۔ یا پھر یہ احساس بھی جاگزیں

ہو جائے کہ یہ شخص کتنا زندہ دل ہے کہ ایسی صورت میں بھی مزاج کی بھرپور بلکہ بے پناہ حسیت برقرار رکھے ہوئے ہے۔ جب اچھے اچھوں کے چہرے پر ہوائیاں اڑنے لگتی ہیں۔ جب بھی ہمدردی کا احساس ہی اُجاگر ہوگا اور یہ احساس اپنی نوعیت کے اعتبار سے اول الذکر احساس سے بالکل مختلف ہوگا۔

اب یہ بحث اپنی جگہ کہ آخر الذکر صورت میں بھی یا سانحکی کی توانائی کی بچت ہی ہمدردی کی راہ اختیار کرلے گی اور یہ قول فرائڈ نکل ہی آئے گی ___ لیکن کامیڈی کا رائٹر، یا طنز نگار، یا مزاح نگار (یا آپ اُسے جو بھی نام دے لیں) اپنے کسی کامیڈی کے کیریکٹر کے لیے ہماری ہمدردی کو اُبھرنے نہیں دیتا ___ ورنہ کامیڈی صحیح معنوں میں، کامیڈی بن نہیں پائے گی۔ یہ نقرہ بے حد بلیغ ہے اور مزید وضاحت چاہتا ہے۔ لیکن یہ ایک درمیان کی کڑی ہے، اسے واضح کرنے کے لیے مجھے اور بھی تفصیلات میں جانا ہوگا۔ جزئیات کے ساتھ۔

اگر آپ ٹریجیڈی اور کامیڈی کے فرق کو یوں متصور کریں کہ یہ دونوں اس عنوان ایک دوسرے کے ساتھ ساتھ ہیں، کہ کسی بھی فرد کی ٹریجیڈی کسی دوسرے فرد کے لیے کامیڈی بھی ہو سکتی ہے، اور بات کو بڑھاتے بڑھاتے، اس مفروضے تک پہنچا دیں کہ ٹریجیڈی اور کامیڈی کا فرق صرف ہنسنے اور رونے کا فرق قرار پائے تو پھر ہنسنے کا نقاب اُتار کر رونے کا نقاب چڑھا لیجیے۔ کامیڈی خود بخود ٹریجیڈی بن جائے گی۔ برگساں (Bergson) نے اسی فرق کو میکانکی نوعیت (Mechanical) اور (Organic) نوعیت کا فرق بتایا ہے۔ لیکن یہ فرق جو بے حد طویل بحث مشتمل ہے دراصل برگساں کے اس مخصوص بنیادی مفروضے پر ہے

جس کی رو سے، زندگی محض، وقت اور خلا کی پیچیدگیوں سے عبارت ہے اور محض اسی کے سہارے ارتقا پذیر اور نمو پذیر Evolution in time and complexity in space برگساں کا نظریہ ایک فلسفیانہ انداز ہے اور ادبی تنقید، فلسفے کی گتھیوں کی طرح نہیں۔ اس لیے میں اس طویل بحث میں جانے سے فی الحال گریز کر رہا ہوں (ویسے اس کا کچھ حاصل بھی نہ ہوگا) کہ اس نظریے کے برعکس جو نظریہ وجود میں آیا ہے، وہ تنقید سے قریب تر ہے، ہر چند کہ وہ بھی تنقید تو نہیں۔

تو اس کے برعکس تین باتیں ہیں۔ جو کسی بھی کامیڈی کے لیے اہم قرار پاتی ہیں۔ Repetition, inversion and interference of series

تیسری بات کو فی الحال جانے دیجیے، کہ وہ ایک عجیب قسم کی الجھن کھڑی کر دے گی۔ اور اتفاق سے وہ بات بھی اسی خرابی کی بات ہو جائے گی جسے آپ کسی عنوان ادبی تنقید نہیں تسلیم کریں گے۔ سو آئیے پہلی اور دوسری باتوں کی جانب ـــ اگر ہم یہ دیکھتے ہیں کہ انسان دماغ کو بالائے طاق رکھ کر، بالکل میکانیکی انداز سے کام کر رہا ہے، تو ہم ہنستے ہیں۔ اس لیے کہ بار بار وہی کام، بغیر سوچے سمجھے کیا جا رہا ہے، جو دوبارہ کرنا بھی گراں گذرتا، اور اس کے علاوہ ہم یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ سیچویشن، تبدیلی کی خواہاں ہے، اور لوگ ـــ Repetition پر بضد ہیں۔ ظاہر ہے اس قسم کا انداز کسی پارۂ فن میں پیدا ہو جائے تو لوگ بہت ہنسیں گے ـــ ایک اچھی کامیڈی وجود میں آ جائیگی۔

پھر Inversion کی جانب آئیے ـــ یہاں کیا ہوگا؟ تو اسے یوں سمجھیے کہ محض معمولی معمولی چیزوں کے لیے بلکہ معمولی معمولی چیزوں کی خاطر انسان بسا اوقات خود کو سزا کا مستحق بنا لیتا ہے یا سزاوار ہو جاتا ہے یہ بات کامیڈی میں، براہِ راست تو جگہ نہیں پائے گی۔ لیکن دوسرے عنوان سے آ سکتی ہے

وہ کچھ اس طرح کہ ایک مخصوص کیریکٹر ہو، جس کی اپنی شناخت بھی ہو اور اپنی شخصیت بھی۔ اپنی تہذیب بھی ہو اور اپنے تہذیبی اقدار بھی۔ خواہ مخواہ بھیس بدل کر ایک مضحکہ خیز صورت اختیار کر لے، تو اس کی اس ہیئت کذائی پر تو لوگ ہنسیں گے ہی۔ یہ درست کہ بھیس بدل لینے سے، یا کسی عجیب و غریب لباس اور وضع قطع اختیار کر لینے سے، شکل و شباہت کچھ اس طرح مسخ اور پراگندہ ہو جاتی ہے کہ شناخت کا مسئلہ واقعی بے حد دشوار مسئلہ ہو جاتا ہے اور کبھی کبھی تو اس حد تک دشوار ہو جاتا ہے کہ بہت سراغ لگانے پر بھی شناخت کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں ہوتا۔ (اور اگر کہیں بہت سارے لوگ اپنی زندگی میں، اور بہت سارے فن کار اپنے فن میں اسی طرح میک اپ کر کے آنے لگیں تو یہ جدت طرازی فیشن بھی بن ہی جاتی ہے) لیکن آپ چاہے جتنے بھیس بدلیں۔ نہ تو آپ کا مزاج بدلے گا اور نہ ہی آپ کی شخصیت ہی بدل جائے گی۔ اور آپ کامیڈی کے کیریکٹر کی طرح ہو جائیں گے۔

پھر کیا ہے کہ اگر آپ ایسے ہی افراد کو سمیٹ کر ایک جا کر بھی لیں، تو ایک ایسی مضحکہ خیز سوسائٹی کی تشکیل ہو گی، جہاں سب ہی بھیس بدل کر بیٹھے ہیں۔ لیکن کیا یہی صورت حال کسی سرکس کے مسخرے کی نہیں ہوتی جو بھیس بدل کر، ہمارے سامنے آتا ہے اور ہم ہنسنے لگتے ہیں۔ اور جب وہ خواہ مخواہ لنگڑا لنگڑا کر چلنے لگتا ہے۔ تو ہم اور بھی زیادہ ہنسنے لگتے ہیں لیکن کیا ہم کسی لنگڑے، مفلوج یا اپاہج کو واقعی لنگڑا لنگڑا کر اور گھسٹ گھسٹ کر چلتے دیکھ کر ہنستے ہیں۔؟ اگر نہیں۔ تو کیوں؟ اس لیے کہ مفلوج، اپاہج کی زندگی واقعی بڑی بے بسی اور کس مپرسی کی زندگی ہوتی ہے۔ اور ہمارے دلوں میں ہمدردی کے احساس کو اجاگر کرتی ہے۔ میں اپنے اس سوال کا جواب دے گیا، جو میں نے ہی اسی مضمون میں تھوڑی دیر پہلے آپ کے سامنے رکھا تھا۔

کامیڈی لکھنے والا اس مخصوص نکتے سے بے خبر نہیں ہوتا۔ وہ اگر چابک دست فن کار ہوگا تو اپنی کامیڈی اپنے مرکزی یا اہم کردار یا کرداروں کے لیے ہماری ہمدردی کو ابھرنے نہیں دے گا ـــ اور ہماری ساری توجہ سوسائٹی کی طرف مرتکز اور مرکوز کر دے گا۔ کہ فن سے باہر آپ قدم رکھیے۔ آپ کا کوئی بھی قدم سوسائٹی کے اندر ہوگا۔ اور جب کامیڈی لکھنے والا، اسی عنوان کام کی بات بتا دیتا ہے تو سارا سماج ہنسنے لگتا ہے۔ جسے دوسرے لفظوں میں یہ کہیے کہ سماج اسی طرح ہنس ہنس کر اس قسم کے افراد کو ان کی سماجی زندگی اور ان کے مروجہ صالح اور صحت مند اقدار سے بھٹکنے کی سزا دیتا ہے۔ کامیڈی کسی کسی عنوان بھی اصلاحی پہلو سے خالی نہیں ہوتی۔

لیکن فرائڈ کے بعض نظریے اس سلسلے کے رہ گئے ہیں۔ میں انہیں بھی دیانت داری سے پیش کروں گا، ہر چند کہ وہ میری حمایت میں نہیں جاتے فرائڈ کے یہاں ادب کی بحث کم ہوتی ہے اور نفسیات کی زیادہ ـــ حالانکہ اس نے رعایت سے کام لیا ہے کہ میرے خیال میں تو سو فیصدی... نفسیات کی بحث ہوتی ہے اور اس طرح ادب کا مطالعہ پس پشت پڑ جاتا ہے اور نفسیات کا مطالعہ، جانِ مضمون قرار پاتا ہے۔ لیکن اچھا چلو یوں ہی سہی کے مصداق ادھر بھی آئیے تو ایک بات ضرور نظر آئے گی کہ فرائڈ مزاح کی حسیت کو بھی جنسی خواہشات سے ہی منسلک کر دیتا ہے۔ لیکن اسے پیش کرنے سے قبل یہ عرض کر دوں کہ یہ نظریہ اس سے پہلے Kallen (Amercian journal of Psychology) کے یہاں بھی آچکا ہے

بہ قول Kallen مزاح کی حسیت پیدائش کے ساتھ ساتھ شروع ہو جاتی ہے اور جب شیر خوار بچے کے دانت بھی نہیں نکلے ہوتے، وہ مزاحیہ حرکتیں کرتا ہے اور ان سے حظ اٹھاتا ہے۔ اس لیے کہ بقول Kallen بچہ بار بار

ماں کی چھاتی چوستا ہے یہ حرکت وہ ایک بار نہیں بار بار کرتا ہے' اس وقت اس کے چہرے پر ایک انوکھی مسکراہٹ کھیلتی رہتی ہے۔ بات صاف ہو گئی اور سارا مسئلہ چشم زدن میں حل ہو گیا' ہو سکتا ہے جہاں اور جس لمحے ہیں... نے یہ تجربہ یا مشاہدہ کیا ہو' وہاں' اس لمحے ہیں' یہی صورتِ حال رہی ہو' اس وقت فوری طور پر اس کے سوا کچھ بھی نہ کہا جا سکتا ہو۔ اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جسے وہ بچے کی مزاح کی حیثیت سمجھ بیٹھا ہو' وہ تبسم اس کی عادت ہو۔ یا اسی بچے کی کیوں اور بچوں کے معاملے میں بھی یہی بات ہو۔ یہ بھی ممکن ہے۔ لیکن فرائڈ نے اسے مزید استحکام بخشا۔

"The Grimaces and contortions of the corners of the mouth that characterise laughter appear first in satisfied and satiated norslling when he drowsily quits the breast"

فرائڈ کے جنسی نظریات نے مزاح کی حیثیت کو' آپ خود دیکھیے' اس درجہ کھینچ کر رکھ دیا ہے۔ ہم نے بالکل ہی ابتدائی دور کی اس صورتِ حال کو بھی موضوعِ بحث بنا لیا ہے جس صورتِ حال میں تفریح یا خوشی حاصل کرنے کے لیے' مزاح کی ضرورت ہی نہ تھی۔ اور دوسرے عنوان دیکھیے تو وہ صورتِ حال' عمر رسیدہ فرد تک کے لیے' مزاح کی صورتِ حال ہے۔ کہ بچے تو خود ہی تفریح کا باعث ہیں ورنہ انہیں دیکھ کر انسان جہاں کے غم کیوں بھلا دیتا ہے؟ ان کی معصومیت' ان کا بھولا پن' ان کی سادہ لوحی' ان کا انداز' آخر کیوں دل کو فرحت بخشتا ہے؟ پھر ان مناظر سے جنسی جذبات بھی نہیں جاگتے' بلکہ ہمدردی جاگتی ہے۔

کوئی عورت بچے کو دودھ پلاتی ہے' تو ہم اسے نہ تو عریانی کہتے ہیں اور نہ ہی برانگیختہ ہو جاتے ہیں۔ جب کہ نیچی تراش کا بلاؤز پہنے کوئی عورت گزر

جائے تو ہماری اور آپ کی نظریں بھٹکنے لگتی ہیں۔ پھر کیا ہے؟ کہ بچے کا بار بار چھاتی کو چوسنا ممکن ہے بھوک کے سبب ہو۔ رہی بات بار بار کی، تو بچہ ایک ہی بار میں اپنی بھوک مٹا بھی تو نہیں سکتا۔ اب رہ جاتی ہے صرف ایک بات مسکرانے کی۔ (اگرچہ بچہ یوں بھی مسکراتا ہی رہتا ہے) سو ممکن ہے بھوک مٹ جانے اور شکم سیری کے بعد تو بچہ کیا، محترم آپ خود سوچیے، آپ بھی مسکرانے ہی لگتے ہیں۔ ویسے بھی مرغوب غذا ہو تو ڈائننگ ٹیبل پر لطیفے ہی یاد آتے ہیں۔

بہر حال! میں ماہرین نفسیات کی طرح، اتنے چھوٹے چھوٹے دودھ پینے بچوں کو، موضوع سخن نہیں بناؤں گا اور ایسے بچوں کی بات کروں گا جو کچھ کچھ ہوش اور حواس کے ہو جاتے ہیں۔ تو ایک بات ذرا غور سے سوچیے تو سہی کہ اگر کوئی بڑا آدمی پھسل کر گر جائے تو تین چار برس کا بچہ اسے دیکھ کر کیوں ہنسنے لگتا ہے۔ شاید اس لیے کہ اُس مخصوص لمحے میں وہ اس بڑے آدمی پر اپنی فوقیت یا برتری محسوس کرنے لگتا ہے گویا کہ دوسرے لفظوں میں کہہ رہا ہوں کہ "تم تو گر پڑے، لیکن میں نہ گر سکا" یا شاید اس لیے ہنس پڑتا ہے کہ وہ بڑوں کو بھی اپنی غلطی کے سبب مصیبت میں دیکھتا ہے اور سوچتا ہے کہ اگر یہی غلطی اس سے سرزد ہو گئی ہوتی تو اسے کتنی ڈانٹ پھٹکار سننی پڑتی۔ لیکن مزاح کی حسیت کے ساتھ ہی ساتھ یہ احساس بھی ہر جگہ ہوتا ہے، اور بچوں پر ہی نہیں، بڑوں پر بھی یکساں طور پر۔ لیکن اس فرق کے ساتھ، کہ بچے جس طرح زندگی سے بھرپور قہقہہ لگاتے ہیں، اور جس طرح ہنستے ہیں، اس طرح ہم نہیں ہنستے بلکہ ہم نہیں ہنس پاتے۔ اور واقعی ساری مصیبت کی جڑ بھی شاید یہی ہے کہ جیسے جیسے ہم بڑے ہوتے ہیں، ویسے ویسے ہم ہنسنا ہنسانا چھوڑتے جاتے ہے، گہری سنجیدگی، گھرا تفکر، بلکہ قدرے حزن و ملال ہمیں ہر وقت گھیرے

رہتا ہے اور صورتِ حال کچھ یوں ہو جاتی ہے کہ ؎

شام ہی سے بجھا سا رہتا ہے
دل ہوا ہے چراغ مفلس ۔ کا

ہر چند کہ میں تو کہنا چاہوں گا، چراغ بجلی کا ' ڈ کہ پاور اس طرح فیل ہوتا رہتا کہ میری رہائش گاہ شام ہی سے تاریک رہتی ہے) لیکن اسے تو فی الحال موضوع بحث بنانا مناسب نہ ہوگا ۔ اس لیے میں اپنے مخصوص نقطے کی طرف پھر آتا ہوں کہ ایسا کیوں ہوتا ہے کہ ہم بچپن سے جتنی تیزی سے دور ہوتے جاتے ہیں ہنسنے کی صلاحیت بھی اتنی ہی تیزی سے ہم سے دور بھاگنے لگتی ہے ۔ شاید اس لیے کہ ہم اپنی غلطی پر ضرورت سے زیادہ سوچنے لگتے ہیں اور سنجیدگی سے سوچنے لگتے ہیں ۔ پھر کچھ لوگ تو مزاح میں بھی تفریح کے بجائے کوئی نہ کوئی نکتہ یا کوئی نہ کوئی نصیحت کا پہلو نکال لیتے ہیں ۔ لطیفوں کا تجزیہ ہونے لگتا ہے پھر ہر مزاح میں ہم بہت حساس انداز اختیار کرنے لگتے ہیں ۔ اور اس کی فکر لاحق ہو جاتی ہے کہ یہاں ہماری توہین تو نہیں ہوئی، کہنے والا مخاصمت یا دشمنی کے سبب تو کچھ ایسا انداز اختیار نہیں کر رہا ہے ؟ اور اگر بہت تلاش و جستجو پر ایسا کہیں کوئی پہلو نکل آیا ' تو ہم نے اسے ہی حاصل قرار دے دیا اور دل میں ایک گرہ بے وجہ بن گئی کہ کہنے والے کا سرے سے یہ مقصد تھا ہی نہیں ۔ ؟

حالانکہ ہم اس خواہ مخواہ کی الجھن میں نہ پڑے ہوتے اور ہنس دیے ہوتے تو بقول Koestler اعصاب کے تناؤ میں کچھ تو کمی ہو ہی جاتی ۔ لیکن Koestler کے اس قول نے ہمیں کچھ نہ کچھ الجھن میں تو ڈال ہی دیا ۔ کہ اب ہمیں یہ بھی جاننا چاہیے کہ آخر اس عنوان اعصاب کے تناؤ میں کمی کی بات کیسے آ گئی ۔ تو اس کی نفسیاتی تشریح یوں ہو جاتی ہے کہ ہم روزمرہ کی زندگی میں

منطقی انداز سے سوچتے ہیں اور کام کرتے ہیں۔ اور مسلسل کام کرتے رہنے سے، یہ اندازِ فکر جو سو فیصدی منطقیانہ ہوتا ہے، کڑی در کڑی بڑھتا ہی چلا جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ذہنی تناؤ، بلکہ اعصابی تناؤ بھی جس کی وجہ سے ہم خود کو بے حد تھکا تھکا سا محسوس کرنے لگتے ہیں، یہ ذہنی تناؤ ایک خطِ مستقیم کی طرح چلتا رہتا ہے۔ پھر اچانک ایک دوسری تیز اور طرار منطقی لکیر پہلی لکیر کو کاٹ ڈالتی ہے۔ ہمارے سمجھنے کی صلاحیت اس مخصوص نقطے پر ایک راہ سے دوسری راہ تک جست لگاتی ہے اور اسی مخصوص نقطے پر جذبات چھلک جاتے ہیں شاید اس لیے کہ جذبات جست نہیں لگاتے یا شاید اس لیے کہ جذبات جست لگانے کے اہل نہیں ہوتے۔ یہیں اعصابی تناؤ میں ہلکی سی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ اس لیے کہ جذبات کے برعکس تفہیم کی قوت جست بھی کر سکتی ہے، جذبات کی راہ پر چلنا چھوڑ سکتی ہے اور کسی مخصوص نقطے پر رقص بھی کر سکتی ہے۔ لیکن اس نفسیاتی تشریح کی روشنی میں، مزاح کی وہ قسم جہاں، انسان، خود پر اور بالکل اپنے آپ پر تنقید کرتا ہے، رہ جاتی ہے کہ اس طور پر ہم اس کے لیے تشریح پیش نہیں کر پائیں گے۔

بہر حال، مزاح کی حیثیت تہذیب کی علامت ہے، اور علامت نگاروں کے اس دعوے کو رد کرتی ہے کہ انسان اور جانور میں صرف جنسی حرکات کا فرق ہے بودلیئر کا ایک مشہور قول ہے کہ انسان اور جانور میں صرف ایک فرق ہے کہ جانور جنسی افعال میں اچھے اور برے کا فرق نہیں کرتے، جب کہ انسان کرتے ہیں ممکن ہے تب یہ بات درست بھی رہی ہو، لیکن اب کی صورتِ حال اتنی تشفی بخش بھی نہیں رہ گئی ہے کہ آئے دن ایسے مخربِ اخلاق اور جنسی دہشت پسندی کی خبریں پڑھنے اور سننے کو ملتی ہیں کہ انسان اور جانور میں فرق کرنا ناممکن نہیں تو دشوار تو ضرور ہو جاتا ہے لیکن اب تک کوئی ایسی تشریح نظر نہیں آتی جس کی

روشنی میں یہ کہا جا سکے کہ جانور بھی ہنستے ہیں۔

بہرحال! مزاح کی یہی صفت، جو مہذب سماج کا طرۂ امتیاز ہے، مہذب سماج پر سخت تنقید بھی ہے کہ اگر فن کو زندگی کی تنقید تسلیم کر لیا جائے (بقول میتھو آرنلڈ) تو اس کی بہترین مثالیں طنز و ظرافت کے نمونے ہوں گے ۔۔۔ اور ادنیٰ سے ادنیٰ نمونہ بھی اس عنوان معیاری فن تو قرار پا ہی جائے گا۔ لیکن فن صرف زندگی کی تنقید نہیں، اس لیے کہ فن کار ریفارمر، مصلحِ قوم ہی نہیں ہوتا ۔۔۔ کچھ اور بھی ہوتا ہے۔ دیکھنے والی بات تو یہ بھی ہے کہ وہ نقاد بھی نہیں ہوتا۔ ہرچند کہ سماج پر، زندگی پر، اور فن پر تنقید کرتا ہے۔ اس لیے کہ اس کے یہاں مختلف صفتیں یکجا ہو جاتی ہیں ۔۔۔ اور یہ کچھ اس طرح مختلف تناسب میں، مختلف انداز میں یکجا ہوتی ہیں کہ ایک خصوصی صفت (فن) کے باوجود الگ فن کار کے یہاں الگ الگ انداز ملتا ہے۔ اور ہر فن کار ایک مختلف خیال نظر آنے لگتا ہے۔ یہاں تک کہ ایک ہی صنعت میں طبع آزمائی کرنے کے باوجود مختلف فن کاروں میں ہر فن کار کے یہاں اس کی انفرادیت بہرحال نظر آتی ہے ۔۔۔ اس لیے کہ ہر فن کار کے یہاں اس کی اپنی نظر ہوتی ہے ۔۔۔ اور وہ کسی بھی شے کو اپنی نظر سے دیکھتا ہے ۔۔۔ کسی اور کی نظر سے نہیں۔

رہی بات صفات کی، جیسا کہ میں نے کہا ہے کہ اس کے یہاں مختلف قسم کی صفات ہوتی ہیں ۔۔۔ غور سے دیکھیں تو آپ بھی پائیں گے کہ واقعی ہوتی ہیں۔ جیسے کہ اس کے یہاں جذبہ ہوتا ہے، شوق ہوتا ہے، نرمی ہوتی ہے، انہماک ہوتا ہے، دروں بینی بھی ہوتی ہے اور پھر ان باتوں کے علاوہ، دنیا کے بارے میں تصور ہوتا ہی ہے لیکن ان سب باتوں کی رو میں کہیں آپ بہہ جائیں اور اس سے انکار کر بیٹھیں کہ اس کے یہاں ایک عجیب و غریب قسم کی نگاہ ہوتی ہے۔ جسے بہت حد تک نگاہوں کی تیزی بھی کہا ہی جا سکتا ہے۔

نگاہوں کی یہ تیزی آوارگی سے کچھ الگ نہیں ہوتی۔ لیکن ایک فرق پھر بھی ہوتا ہے اور وہ ہے تجسس اور توجہ کا فرق۔ اس لیے کہ فن کار کی نظر بھٹکتی تو ہے اور کبھی کبھی مسلسل۔ لیکن جب کہیں جاکر ٹھہر جائے تو ٹھہری رہتی ہے اور مستقل۔ اس لیے کہ اس کے مشاہدات سریع الاحساس فرد کے مشاہدات ہوتے ہیں۔ احساس کی یہ شدت 'حقیقت پسندی کو' اور بھی راس آتی ہے کہ جہاں احساس کی شدت ہوگی، وہاں کوئی بھی تخلیق، صرف تخلیق نہیں ہوتی ۔ بلکہ ہوا کا ایک بھید مگر خوشگوار جھونکا ہوگا، جو چھو کر گذر جائے تو ایسا لگے کہ ——

—— شاید بہار کی آمد کی خبر دے رہا ہے۔ ایسے شعرا تصوف اور الٰہیات تک میں بھی، عبادت خانوں میں جانے والوں میں بھی، روزمرہ کی زندگی اور اس کی حقیقت اور اس کا انتشار دیکھ لیتے ہیں، اس کے بکھراؤ اور بے ترتیبی کو محسوس کر لیتے ہیں، وہاں تخیل اور روزمرہ کی زندگی کی ڈگر، ایک ہی ہوتی ہے اور اسی لیے زبان میں سادگی ہوتی ہے، یہاں تک کہ نثر بھی نثر نہیں رہتی کچھ اور ہو جاتی ہے، ایک ایسی نثر، جس سے شاعری اکتساب فیض کرے — ڈرامائیت حاصل کرے، اضطراب مانگے۔ لیکن نثر کا یہ جادو پرشوکت یا پُرشکوہ الفاظ میں چھپا ہوا نہیں ہوتا بلکہ گلیوں اور بازاروں میں بولی جانے والی زبان میں پوشیدہ اور چھپا چھپا سا رہتا ہے۔ اور اگر وہی روزمرہ کی، عام بول چال کی زبان شاعری میں آجائے تو ایک تازگی کا احساس جاگے اور ایسا لگے کہ تخلیق دنیائے باطن کا بھی ایک حسین اور دلکش مرقع ہے۔

رہی بات تاثرات کی، تو یہ درست تو ہے کہ تاثرات داخلی طور پر مرتسم ہوتے ہیں لیکن یہ کسی فرد کی خصوصیت نہیں۔ یعنی یہ کوئی ایسی صفت جو صرف فن کار کے لیے ہی مخصوص ہو۔ کہ اس کا تعلق نسل سے ہے اور اسے یوں بھی کہا ہی جاسکتا ہے کہ ہر فن کار، بلکہ ہر فرد اپنے بعد ایک لازوال

داخلیت چھوڑ جاتا ہے، جو نسلی ہوتی ہے اور جس میں اس کا اپنا حصہ بہر حال ہے۔ ظاہر ہے وہ اپنا حصہ ہی چھوڑ جاتا ہے۔ لیکن یہ حصہ وہ حصہ ہے جس کا تعلق اس کی اپنی زندگی سے ہوتا ہے اور جو اسے، اس کی اپنی زندگی کے دوران بہر حال حاصل تھا۔ اس لیے فن کار (جو فانی ہے) غیر فانی ہو جاتا ہے کہ جو تأثرات اس کے حصے میں آتے ہیں۔ وہ غیر فانی ہیں اور صدیوں بعد بھی اگر آپ اس کو پڑھیں گے، تو اس کی تخلیق کے توسط سے، اس کے اپنے ہی ذاتی تجربے اور اس سے منسلک تاثرات کو اسی شکل میں کم و بیش محسوس تو کر ہی سکتے ہیں۔ ظاہر ہے یہاں علامت نگاری بھی ایمائیت کے حسن کے ساتھ ہی ہو گی۔ دنیا کی ہر وہ شے جو تکمیلیت کے حصول کے لیے بے قرار ہو، خود سے گذر جاتی ہے کہ یہی اس کا مقدر ہے مگر اسی عنوان سے ایک مخصوص قسم کی انفرادیت بھی جنم لیتی ہے جو شخصیت میں ایک طرح کی ماورائیت اور لامحدودیت سے عبارت ہے۔

یہ بات درست ہے کہ کسی بھی تاثر کا تعلق کسی خاص لمحے سے ہوتا ہے لیکن کوئی فن کار اپنی انتہائی متحیر کر دینے والی تخلیق 'استعجاب میں ڈال دینے والے انکشافات ہمیشہ ان لمحوں میں کرتا ہے جب تخلیق کا احساس اس کے رگ و پے میں کچھ اس طرح سرایت کر جاتا ہے، اس طرح پیوست ہو جاتا ہے اور وہ خود اس درجہ محویت کے عالم میں ہوتا ہے کہ اسے سوچنے کی مہلت تک نہیں ہوتی۔ احساس کی یہ شدت اور اظہار کی بے پناہ عجلت ــــ پرانی زبان میں ہی اس سے نئے الفاظ کہلوا دیتی ہے۔ بلکہ اسے، اس وقت اس بات کا بھی ہوش نہیں رہتا کہ جو زبان وہ لکھ رہا ہے ــ وہ نئی ہے یا پرانی؟

شاعری یا کوئی بھی فن نہ تو رومانیت ہے، نہ جمالیات، نہ اشاریت اور نہ

اس کا تعلق سقراط کے ماقبل یونانی فلسفے سے ہے۔ اور رہی بات شاعری میں نغمگی یا موسیقیت کی تو کیا۔۔۔ کہ نغمگی یا موسیقیت بھی صرف صوتیات سے منسلک ہے۔ ایسا بھی نہیں۔ اور یہ چند بے جان حروف اور ان کی ادائیگی یا ان کی ہم آہنگی بھی نہیں۔۔۔ بلکہ صرف آواز اور مفہوم کا داخلی ربط ہے۔ کہ ہر لفظ کا اپنا مفہوم ہوتا ہے اور اس کی اپنی آواز بھی ہوتی ہے۔۔۔ جہاں آواز اور مفہوم میں ربط گہرا ہو جائے وہیں نغمگی اور موسیقیت بھی خود بہ خود وجود میں آ ہی جائیگی اور اپنی پوری جلوہ سامانیوں کے ساتھ وجود میں آ جائے گی۔ اور ان "جلوہ سامانیوں" میں صوتیات وغیرہ جیسے تمام عناصر شامل رہیں گے۔

■■

تنقید کا نفسیاتی دبستاں

فن تنقید و تشریح، نقاد اور شارح سے کہیں بلند و بالا ہوتا ہے تمام تنقیدی دبستاں اپنی نمایاں صفات کے باوجود جزوی ہی ہوا کرتے ہیں ہمیں اتنی سی بات بہرحال سمجھ لینا چاہیے کہ کسی بھی دور کا معاشرہ خراب ہو سکتا ہے تہذیب و تمدن برائی کا شکار ہو سکتی ہے تنقید غلط راہ اختیار کر سکتی ہے یک رخی اور نا انصافی کی راہ پر گامزن ہو سکتی ہے۔ ادعائیت کو اپنا کر، فن کاروں کے ساتھ معاندانہ سلوک کر سکتی ہے۔ ادبی ذوق کو غلط تعبیر، کثرت تعبیر، غلط تشریح، کثرت تشریح کے ذریعہ گمراہ کر سکتی ہے، وکالت وطرفداری کر سکتی ہے، سب کچھ ہو سکتا ہے لیکن کسی بھی دور کا فن خراب نہیں ہو سکتا اور ہرگز نہیں ہو سکتا۔ شاید اس لیے بھی کہ تنقید کا ہر دبستاں جزوی ہی نہیں یک رخا ہوتا ہے اور تنقید کے مختلف دبستاں ہوا کرتے ہیں۔ تاریخی دبستاں، تاثراتی دبستاں وغیرہ اور اسی طرح ایک دبستاں تنقید ہے۔ نفسیاتی دبستان تنقید۔

نفسیات کا تعلق ذہن (Mind) اور ذہنی دماغی صورت حال.... State of mind سے ہے۔ نفسیات کے تمام مباحث فن کے متعلق دو جہتوں سے ہوا کرتے ہیں۔ ایک تو تخلیقی عمل کا تجسس اور تخلیقی مراحل کی سراغ رسانی۔ دوسرے فن کار کی ذہنی حالت کا تجزیہ جیسے تجزیہ نفس یا

تحلیلِ نفسی کہہ لیجیے ۔ اَب اِن دُونوں کے دَرمیان رابطے قائم کرکے فن کار کے فنّی رویّے اور اُس کی فنّی چابکدستی کی پرکھ کی جاتی ہے ۔ اس کی ابتدا افلاطون کی مشہور کتاب Ivon کے دَور سے کہی جاتی ہے کہ اس نے بھی نفسیاتی انداز سے فن کو سمجھنے کی کوشش کی تھی ۔ رومان پسندی سے وابستہ تمام نقاد اس مخصوص دبستاں میں کافی دلچسپی لیتے رہے ہیں ۔ پھر اس سلسلہ کا دوسرا اہم نام ورڈ سورتھ Wordsworth کہا جاسکتا ہے ۔

لیکن نفسیاتی دبستان تنقید کو باضابطہ ایک مخصوص شکل دینے کا سہرا فرائڈ (Freud) اور یونگ (Jung) کے سر ہے ۔ اس اعتبار سے کل نفسیاتی دبستان کے نقاد دو حصّوں میں منقسم کیے جاسکتے ہیں فرائڈ کے پیرو کار اور یونگ کے پیرو کار ۔ فرائڈ کے پیرو کار Neurosis میں رابطے قائم کرتے ہیں ۔ اور یونگ کے پیرو کار بنیادی اور بار بار ہونے والی ، آرکی ٹائپ امیجز کی تلاش اور قدیم اساطیری کہانیوں Myth کی صدائے بازگشت ہمہ دم سنتے رہتے ہیں ۔

فرائڈ کے پیرو کار فن کار کو ایک پاگل ، جنونی ، بیمار اور غیر متوازن ذہنیت کا حامل سمجھتے ہیں ۔ اور پھر غیر معمولی قوّت کا آلۂ کار بھی گردانتے ہیں ، اور فن کو ایک جنون ، سنک اور پاگل پن تصوّر کرتے ہیں ۔ جدید علم نفسیات نے اُسے اور بھی استحکام بخشا ہے ۔ ایڈمنڈ ولسن (Edmund Wilson) نے اپنے مضمون " زخم اور کمان "The wounds of the bow" میں ایک ایسے شخص کا ذکر کیا ہے جو اس بنا پر جلاوطن کردیا گیا تھا کہ اسے ایک بے حد بدبودار زخم تھا لیکن پھر بھی یونانی اسے دوبارہ بلانا چاہتے تھے کہ اس کے پاس ایک طلسمی کمان تھی جس کی انہیں جنگ میں بے حد ضرورت تھی ۔

اب تشریح سُن لیجیے کہ فن کار اپنی فنّی کاوشیں اپنے امراض کے ۔۔۔ ے

ہی کرتا ہے۔ سوسائٹی ایسی مریضانہ شخصیت کو مسترد کر تو دیتی ہے مگر پھر اسے بلانے کی خواہاں ہو جاتی ہے۔ اس لیے بھی کہ اس کے پاس فن کے ذریعے دل و دماغ کو سکون بخشنے کا عجیب و غریب ہنر ہے۔ یہ تشریح بے حد مقبول رہی اور عرصہ دراز تک بہ فن کار، مریضانہ ذہنیت کا علمبردار اور گویا کہ نیم پیغمبرانہ مخلوق سمجھا جاتا رہا۔ فن کار بھی اس بات سے مطمئن تھے بلکہ کچھ تو اس نظریے کو فروغ دیتے تھے کہ اس نظریے کے فروغ سے ان کی بہت سی ایسی غلطیاں بھی معاف کر دی جاتی تھیں جو عام حالات میں کسی دوسرے سے سرزد ہو جائیں تو یقیناً سزا کی موجب بنتیں۔۔ لیکن لگتا ہے فن کاروں کو اس خاص قسم کی چھوٹ، کچھ نقادوں کیلیے حسد کا باعث بن گئی کہ وہ دیکھ رہے تھے کہ سماجی سطح پر ان کی ہر حرکت ایک طرف تو قابل گرفت ہے اور دوسری طرف فن کاروں کی کوئی بھی حرکت ـــــ (خواہ وہ کیسی ہی حرکت کیوں نہ ہو) نوٹس میں نہیں لائی جاتی۔ اس دو طرح کے سلوک سے دل برداشتہ ہونا بھی غیر فطری نہ تھا بہرحال یہ تو چند مزاحیہ جملے ہوئے، اصل بات تو یہ ہے کہ اس نظریے کی کاٹ ٹرلنگ (Trilling) نے کی اور ایک مضمون لکھا "آرٹ اور نیوراسس" کہ اگر فن کی بہترین کاوشیں فن کار کی مریضانہ ذہنیت کی غمازی کرتی ہیں تو یہی بات سائنسدانوں کے بارے میں ان کی بہترین سائنسی کاوشوں کے بابت بھی ہونا چاہیے اور ازیں قبیل تمام مفکرین اور دانشوروں کے ساتھ بھی یہی سلوک روا ہونا چاہیے۔

بنیادی مفروضہ تو بس اتنا تھا کہ ہر شخص کے تمام افعال تحلیل نفسی کی بنیاد پر لاشعوری طاقتوں کے باعث ہوا کرتے ہیں تو پھر سائنس دانوں کا معاملہ بھی سامنے ہی تھا۔ اور یہ یقین کر لینا بہرحال مشکل تھا کہ تحلیل نفسی کی بنیاد پر اَنی ہی طاقت کا تناؤ اور ویسا ہی عدم توازن ان کے سائیکی Psyche میں بھی

ہوتا ہے جتنا کہ فن کاروں کو حاصل ہے اور نوعیت بھی ایک ہی ہے۔ یہ درست کہ ہر شخص لاشعوری طاقتوں ہی بنیاد پر سب کچھ کرتا ہے لیکن ہر شخص کا مرض یکساں نہیں اور ہر شخص کی سائیکی بھی یکساں نہیں۔ تب فن کاروں کے لیے ایک مخصوص خانہ ہونا چاہیے۔ جہاں ان کو ان کی سائیکی کے عدم توازن کے اعتبار سے فٹ کیا جاسکے لیکن ایسا کوئی خانہ تھا ہی نہیں۔

پھر ٹرلنگ کا یہ قول کہ نیوٹن کی غیر معمولی سائنسی کاوشیں ڈاروِن کا کارنامہ اور اس کی نیورائیت کا مطالعہ، پاسکل کی غیر معمولی صلاحیتیں اور اس کا انتہائی مذہبی رجحان، ان سب کا نفسیاتی تجزیہ اور اس کی نفسیاتی تشریح بھی ہونی ہی چاہیے۔ پھر یہ کہ اس میں صرف کامیابیوں کا اور کامیاب فن کاروں کا ہی ذکر ہے جبکہ ناکامیاں اور ناکام کاوشیں، حدود کی تنگی اور دیگر عوامل کی کوئی نفسیاتی تشریح نہیں۔ غرض بے چارہ فن کار ایک بار پھر نئی بحث و مباحثہ کا شکار ہوا۔

اس لیے عاجز آکر اس مفروضے میں ترمیم کرنی پڑی اور فن کار کی زندگی، فن کار کا دور، اس کی ادبی نسل، اس کے ماحول کو شامل کرلینا ضروری قرار دیا گیا۔ بے چارہ فن کار پھر وہیں پر آگیا جہاں سے چلا تھا، اس کی مکمل سوانح حیات سامنے رکھی گئی۔ اس کی زندگی کے تمام واقعات کی تحقیق اور جستجو کی گئی۔ اس کے تمام ادبی غیر ادبی، نجی اور پرائیویٹ خطوط تک کو پڑھ ڈالا گیا یہاں تک کہ اگر کوئی فن کار کبھی کسی جرم کے سلسلے میں ماخوذ ہوا تھا تو اس کے Confessinal document s تک دیکھ بھال کر کے ہی واپس کیے گئے۔ اس لیے کہ فن کار کی شخصیت کا سراغ لگ سکے۔ اور بقول ماہرین نفسیات یہ اس لیے بے حد ضروری تھا کہ اس کے نیوراسس کو ثابت کرنے کے لیے اس کے تضادات (Conflicts) اس کی محرومیاں (Frustration)

اس کے عجیب و غریب تجربات (Traumatic experience) کو جانے اور سمجھے بغیر اس کے نیوراسس کا ثبوت مشکل تھا۔ یہ ایک خطرناک صورتِ حال تھی۔ فن کار کی زندگی میں کچھ بھی پوشیدہ نہ رہ سکا اور جن باتوں کو وہ سات پردوں میں چھپاتا رہا وہ بھی تشت ازبام ہونے لگیں۔ کسی شاعر نے لکھا ہے یہ شعر اسی مخصوص صورتِ حال کے لیے کہا تھا ؎

سات پردوں میں چھپاتی ہے محبّت جس کو
شہر در شہر وہی بات کھُلی جاتی ہے

ولسن نے "ڈکنس" پر بھی لکھا اور نیویارک سے ۱۹۴۱ء میں شائع شدہ یہ کتاب "زخم اور کمان" سو صفحات پر مشتمل تھی۔ ولسن کی اس کتاب میں نفسیات اور سماجیات کے مشترکہ پہلو ہیں اور سماجیات کی بنیاد پر نفسیات کو آگے بڑھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس میں فن کار کے ان احساسات کو بنیاد بنایا گیا ہے جو اس کے اپنے طبقے (Class) کے بارے میں ہیں، پھر فن کار پر اپنے دور سے قبل کی معاشی جنگوں کے اثرات دیکھے گئے ہیں اور پھر سماجی جھگڑوں کا اثر فن کار پر تلاش کیا گیا ہے اور ان میں قبیل ڈکنس کے باپ کی گرفتاری (مقروض ہونے کی وجہ سے) اور ڈکنس کا فیکٹری میں جانا، ولسن کی نظر میں وہ بنیادی عوامل ہیں، جن سے ڈکنس کا فن کارانہ تخیل (Imagination) پرورش پا سکا۔ بقول ولسن ڈکنس کی ہتک عزّتی (Humiliation) اس کے تلخ تجربات اور سماجی سطح پر ریا کاری کا ردِ عمل جسے (Social Duality) کہا گیا ہے یہی وہ بنیادی عوامل تھے جن کے زیرِ سایہ ڈکنس کا فن فروغ پا سکا۔ ولسن نے ان تمام عوامل کے پیشِ نظر کہا ہے کہ انہیں باتوں کے سمجھنے سے یہ سمجھ میں آسکے گا کہ ڈکنس کیا کہنا چاہتا تھا یا وہ کیا کہنے کی کوشش کرتا رہا تھا، یہی وہ مقام ہے جہاں تجزیاتی تنقید سے اختلاف نمایاں ہو جاتا ہے کہ تجزیاتی تنقید

اس سے سروکار رکھتی ہے کہ فن کار کیا کہہ سکا یا کیا کہتے ہیں کامیاب ہو سکا نہ کہ یہ کہ فن کار کیا کہنا چاہتا ہے یا کیا کہنے کی کوشش کرتا ہے؟ ولسن نفسیاتی دبستاں کا نقاد تھا لیکن سماجی پس منظر کو سامنے رکھ کر چلتا تھا۔ ہر پارۂ فن میں انسانی اقدار کی تلاش و جستجو اس کا نقطۂ نظر بنا رہا۔ وہ فن کار کے لیے ہمیشہ A man speaking to men کا فقرہ کہتا رہا۔ اس قسم کی تنقید یہ فیصلہ نہیں کرتی کہ کون سا پارۂ فن خوب تر ہے اور کون سا کمتر، لیکن ایک اہم بات کہہ جاتی ہے کہ اور وہ یہ کہ کیسے لٹریچر وجود میں آتا ہے یعنی How کس طرح What بن جاتا ہے۔ کسی بھی فن کار کا فن سمجھنے کے لیے اس سے محظوظ ہونے کے لیے ہمیں اسے ایک آدمی اور انسان کے روپ میں دیکھنا ہی ہوتا ہے

"IT IS NECESSARY TO SEE HIM AS A MAN TO APPRECIATE HIS AS AN ARTIST"

لیکن کسی پارۂ فن کو محض بنیاد بنا کر اور بقیہ تمام شواہد کو نظر انداز کر کے تحلیل نفسی کی کسوٹی پر پرکھنا شاذ و نادر ہی کامیاب ہوا کرتا ہے اور اگر ہو بھی تو یہ کام کسی عنوان بھی ادبی تنقید نہیں یہ نفسیات کا مطالعہ ہے۔

لیکن نفسیاتی تنقید نے اپنا دامن اور بھی وسیع کیا اور ناول اور ڈراموں میں پیش کیے گئے کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ کر کے ان کی تشریح کرنا شروع کر دی۔ اس کی ابتدا Dr Hannssachs نے کی۔ "Measure for Measure" اور اس میں ایک طویل اور تفصیلی بحث انجلو (Angelo کے کیریکٹر پر کی گئی۔ انجلو کا کیریکٹر بے رحمی کی علامت ہے، وہ اپنے ماتحتوں سے غیر دوستانہ ماحول میں باتیں کرتا ہے۔ ہمیشہ ڈانٹ پھٹکار کرتا ہے ۔۔۔ دھمکیاں دیتا ہے۔ انصاف کی کرسی پر بیٹھ کر بھی وہ اپنے رویے میں تبدیلی نہیں پیدا کر پاتا۔ "Hoping you will find good cause to whip

"them all ---------" اور انجیلو کا کردار انصاف اور اخلاق و مروت کے بجائے خوف اور بے رحمی کی علامت بن جاتا ہے۔

بہر حال ! اس طویل ڈرامے کے تمام پہلوؤں پر غور سے نگاہ کیجیے اور اس کا نفسیاتی تجزیہ دیکھیے بقول Dr Sachs جج کا لفظ شیکسپیئر کے یہاں بار بار آتا ہے۔ لیکن وہ جج جو طاقت کا غلط استعمال کرتا ہے ایک ایسا جج ہے جس کے یہاں رحم برائے نام بھی نہیں ہے یہ انصاف نہیں ظلم کی علامت ہے اگر جج بذاتِ خود وہی جرم کرتا جس کے لیے وہ مجرم کو کٹہرے میں کھڑا کیے ہے تو کیا رویہ ہوسکتا تھا ؟ یہ درست اینجلو کو بالآخر معافی مل جاتی ہے اور یہ ایک سمجھی ہوئی بات تھی لیکن اس ڈرامے میں صرف اتنی بات اہم تھی کہ وہ صحیح شکل میں سامنے آگیا اس کا اصل چہرہ لوگوں کو نظر آسکا، اس کا غرور خاک میں مل گیا۔

دوستوئسکی کی مشہور تخلیق The Brothers Caramazov میں جہاں Ivan کا آخری سوال Alyosha سے ہوتا ہے

> "Can you find forgiveness in your heart
> for all crime? Can you forgive wanto
> cruelty,the torturing and killing of inno
> cent children?"

بقول ڈاکٹر ساکس ہم لوگ بدترین گناہ کو بھی معاف کر سکتے ہیں — ہم لوگ جس کے گنہ گار ہیں گڑ گڑا کر اس سے اپنے گناہ معاف کروا سکتے ہیں جب تک ہمیں اس کا احساس ہو ہم لوگ خود اس گناہ کے ذمہ دار ہیں اور جو گناہ سرزد کیا گیا ہے یا سرزد ہوگیا ہے اس میں ہم بھی برابر کے شریک اور ذمے دار ہیں۔ لاشعور ذہن کا وہ حصہ ہے جہاں ناکام آرزوئیں، حسرتیں اور تمنائیں بھری پڑی ہیں اور ذہن کا یہ حصہ ہر فرد کا یکساں ہے۔ اس لیے ہم بھی لوگ ایک مشترکہ

جرم کے احساس سے بندھے ہوئے ہیں اسے نفسیات میں آڈیپس کامپلکس
Ocdepus Compltex کی اصطلاح سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس طرح
ساری کائنات ایک مشترکہ احساس جرم کے بندھنوں سے جکڑی ہوئی ہے۔
اس احساس جرم کے شکار جج اور مجرم دونوں ہی ہیں۔ اور یکساں طور پر ہیں۔ اس
کی ایک تشریح یہ بھی ہے کہ ہم لوگ سبھی گنہ گار ہیں اور ایک بہترین جج بھی اسی
مجرم کے مانند ہے جسے وہ کٹہرے میں کھڑا کر کے انصاف کی کسوٹی پر پرکھ
رہا ہے لیکن اس میں حیرت بھی کیا ہے؟ جب کہ یہ دنیا اتنی خوفناک ہے
زندگی کی کوئی صحیح قدر و قیمت نہیں ہے اس میں حرج ہی کیا ہے اگر کوئی
بھائی کسی دوسرے بھائی کی جان لے لیتا ہے کہ اگر زندگی سے محروم کر دینے میں
وہ کامیاب ہو بھی جائے تو وہ بہر حال اپنے مقصد میں ناکام ہے کہ اس نے
ایسی کون سی شئے چھین لی جس کی قدر و قیمت ہو۔ ہم لوگ گنہ گار ہیں اس لیے
بھی کہ ہم دھوکے کھا گئے ہیں، ہم اپنی خواہشات کے فریب میں آگئے ہیں
اور یہی سب سے بڑا دھوکا ہے۔

اس لیے انصاف کے بجائے ہم رحم کے محتاج ہیں اور رحم ہی امید کی
وہ مبہم سی کرن ہے جس سے ہمارے گناہ دھل سکتے ہیں۔ اب اگر یہ معیار بنا لیا
جائے تو شاید ہم اینجلو (Angelo) کی معافی کو ناانصافی یا انصاف کے نام پر
ایک طنز کے بجائے حقیقی اور سچی کسوٹی اور Measure for measure
کی شکل میں سمجھ سکیں گے۔

ڈاکٹر ساکس کے نفسیاتی تجزیے ذہنی حالات کو سمجھنے میں مددگار ثابت
ہوتے ہیں۔ اور ان سے کسی ناول کے کردار کے تمام افعال حرکات و سکنات کو
بہ خوبی سمجھا جا سکتا ہے۔ نفسیات کا مطالعہ ہمیں ادبی تنقید میں مدد پہنچا سکتا
ہے۔ اس لیے کہ ہمیں تخلیقی مراحل کے سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ پھر فن کار کے

کاموں کی نت نئی تشریح بھی ملتی ہے۔ پھر فن کار کی زندگی اور اُس کے فن کے درمیان مطابقت اور ہم آہنگی کا پہلو آتا ہے۔ اور بالآخر اس کے فن کے مختلف کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ ہمیں فن میں کردار اور کردار نگاری کے ارتباط کو سمجھاتا ہے اور واضح بھی کرتا ہے۔

ان باتوں کے علاوہ نفسیاتی دبستاں کے نقاد ان مخصوص علامتوں کو سمجھنے کی کوشش بھی کرتے رہتے ہیں جو کسی پارۂ فن میں ہوا کرتی ہیں اور جن کا تعلق کسی گہرے نفسیاتی مخرج سے ہوتا ہے۔ انسانی ذہنوں کی قدیم اور بے حد قدیم حالتوں سے جن باتوں کے لیے ایلیٹ نے

"More primitive as well as more civilized than his contem poraries."

کی بات کہی ہے۔ یونگ Carl Junj نے اس کے لیے اجتماعی لاشعور Collective uncousciuos کی اصطلاح وضع کی۔ یہ اجتماعی لاشعور ہر فرد کے شعور اور لاشعور کے پس پردہ کارفرما ہے محترمہ بودکن Maud Bodkin نے ۱۹۳۴ء میں اس نظریے کو ...... پیش کیا جہاں تک میری واقفیت ہے ادب میں اجتماعی لاشعور کے نظریے کی یہ پہلی پیش کش ہے۔ بودکن نے شاعری میں بار بار وجود میں آنے والی بعض شعری امیجز، علامات اور قدیم اور بے حد قدیم معانی و مفاہیم کی صدائے بازگشت کو اسی اجتماعی لاشعور کے محرک سے وابستہ کیا ہے۔ اسی قسم کے نظریات یے ٹس (W.B. Yeats) کے یہاں بھی نظر آتے ہیں۔ اس قسم کی تشریح کولرج کی 'Kupla Khan' اور یے ٹس کی 'Byzantium' کو سمجھنے میں معاون ہو سکتی ہے اور . . .

Spencer یا بلیک Blake کولرج اور یے ٹس کی شاعری تک کامیاب بھی ہو سکتی ہے لیکن ہر جگہ اس کی کامیابی بعید از قیاس ہی کہی جائے گی۔

یہاں نفسیاتی مطالعے کہیں زیادہ بنائی اور وحشیانہ دور کی ابتدائی اور

قدیمی زندگی کی بحث چلی آتی ہے۔ اور انتھراپولوجی Anthropology
کی وسیع معلومات درکار ہو جاتی ہیں۔ قدیم اساطیری کہانیوں کا تعلق انسان
کی وحشیانہ اور قبائلی دور کی زندگی سے ہوا ہی کرتا ہے کہ یہی وہ دور ہے جب
ہم اپنے ذہنوں کی قدیم صورت حال کو سمجھ سکتے ہیں۔ ایلیٹ کی امیجری بہت
حد تک انہیں وادیوں اور انہیں جنگلوں کی یاد دلاتی ہیں۔ شیکسپیر کی ٹریجڈی کی امیجری
بھی ان سے وابستہ کی جا سکتی ہے۔ لیکن جیسے کہ ایلیٹ ہی کی تخلیق The
Cocktail Party کو لے لیجیے یہاں اجتماعی لاشعور، یا آرکی ٹائپ لٹریچر کا
کیا گذر ہو سکتا ہے۔؟

کسی بھی پارۂ فن کو سمجھنے کی دو شکلیں ہو سکتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ فن فن کار کی
زندگی کا عکاس اور ترجمان ہے لیکن یہ ایک شکل ہے اور ایک شکل اور بھی
ہو سکتی ہے کہ نفسیات کی روشنی میں ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک خواب
ہے فن کار کا خواب جو اس کی حقیقی زندگی سے مختلف ہے۔ تب پھر فن کی
حیثیت ایک ایسے نقاب کی ہو جاتی ہے جس کی آڑ میں فن کار خود کو چھپا رہا
ہے یا پھر چھپانے کی کوشش کر رہا ہے۔ یا پھر فن زندگی کی ایک ایسی تصویر
ہے جس سے فن کار گریز یا فرار حاصل کرنے کی کوشش کر رہا ہے کہ فن کار کا
زندگی کے متعلق تجربہ فن کے تجربے سے مختلف بھی ہو سکتا ہے۔

اتنی سی بات بہرحال طے سمجھیے کہ فن نہ تو خود نوشتہ سوانح حیات ہے اور
فن کار کی سوانح حیات مرتب کرنے کا بہترین مواد فن کا معاملہ بڑا ہی نازک اور
پُرپیچ ہوا کرتا ہے۔ یہ ایک ایسی الجھی ہوئی ڈور ہے کہ اس کے تمام پہلوؤں پر نگاہ
کر کے بھی کچھ کہنا بہت دشوار ہے۔ جب میں فن کے عوامل پر دوسری جہت سے
سے غور کرتا ہوں تو شخصیت کا مسئلہ خود بخود سامنے آ جاتا ہے۔ ہم دانتے یا
گوئٹے یا ٹالسٹائی کو پڑھتے وقت یا کسی بھی فن کار کو پڑھتے وقت کیا یہ نہیں سوچتے

کہ اس فن کے پس پردہ ایک فن کار ہے جس کی اپنی شخصیت بہر حال ہے اور یہ شخصیت اس کے فن میں مکمل طور پر رچی بسی ہے، کار فرما ہے، اور جھانک رہی ہے۔ فن شخصیت کا عکاس نہ سہی، لیکن شخصیت سے بے نیاز بھی نہیں۔ اس کی ایک عجیب و غریب صفت ہے، تاک جھانک کی صفت، چلمن سے لگے بیٹھے رہنے کا سا انداز اور اس کی تبدیلیوں سے ہلکا ہلکا سا پرتو، ہلکی ہلکی سی جھلک جو کبھی تیز اور کبھی مدھم، کبھی شوخ اور بے حجاب تو کبھی پوشیدہ اور شرم کا پیکر بن جاتی ہے۔ شخصیت کا مطالعہ کرنا اسی لیے دشوار بھی ہے۔ نفسیات کا علم ذہنی کیفیات پر زور دیتا ہے، لیکن شخصیت کا تعلق ذہن و دماغ سے ہی نہیں قلب سے بھی ہے اور اعضائے رئیسہ کی ترتیب میں قلب کا درجہ دماغ سے کم نہیں۔ واردات قلبی کا اندازہ کرنا اور ان کو سمجھنا اور بھی پیچیدہ ہے۔ نفسیات کا تعلق دل سے نہیں صرف دماغ سے ہے۔ جب کہ میں (ہر چند مجھے اپنی کم علمی کا مکمل احساس ہے) دیکھ رہا ہوں کہ بہترین شعری اور فنی کارنامے ان محرکات سے وابستہ ہیں جن کا تعلق دل سے ہے۔ پھر بھی کہیں کہیں کچھ ایسی گنجائش نکل آتی ہے جہاں نفسیات کا مطالعہ بے حد کامیاب ہے اور تنقیدی قدریں متعین کرنے میں معاون و مددگار ثابت ہوتا ہے۔ میں سوچتا ہوں ممکن ہے یہی وہ مقامات ہوں جہاں دماغ ہو بہو بالکل وہی باتیں سوچ رہا ہو جو دل چاہ رہا ہے۔ لیکن یہ باتیں شاذ و نادر ہی ہوا کرتی ہیں اس لیے کہ دل و دماغ میں مکمل یگانگت، مفاہمت، ہم آہنگی کا ہونا کبھی کبھی ہی ممکن ہے ورنہ عموماً اور اکثر و بیشتر حالات میں دل و دماغ میں تصادم ہی رہتا ہے۔ دل کچھ چاہتا ہے، دماغ کچھ سوچتا ہے۔ اور شخصیت دل و دماغ کے اس تصادم سے ایک تیسری شکل اختیار کر لیتی ہے جو نہ تو دل کی خواہشات پر چلتی ہے نہ دماغ کے منصوبے پر عمل کرتی ہے بلکہ ایک ایسی راہ پر گامزن ہو جاتی ہے

جہاں کچھ دل کی چلتی ہے اور کچھ دماغ کی چلتی ہے اور کچھ جگہیں تو ایسی بھی ہوتی کہ انسان دل کے ہاتھوں اتنا مجبور ہوتا ہے کہ دماغ کی تمام سوچ اور فکر بے معنی لگنے لگتی ہے۔ پھر یہ کہ ہر شخص کی حالت مختلف ہوا کرتی ہے بعض ایسے ہیں جن کے دل، دماغ پر حاوی ہوتے ہیں، جیسے عاشق۔ اور مجھے کہنے دیجیے فن کار بھی کہ فن کار کے یہاں دماغ حاوی ہو اور دل اس کا تابع یہ بات کچھ جچتی نہیں نفسیات کا علم ذہنی حالتوں پر بحث کرتے وقت تسلیی واردات کو سرے سے نظرانداز کر دیتا ہے۔ پھر یہ کہ نفسیات کسی عنوان سائنس نہیں کہی جا سکتی کہ اس میں وہ بات اور وہ Accuracy نہیں ہے جو سائنس میں ہوتی ہے۔

ایک فرق اور سمجھ لیجیے، سائنس کا تعلق مادہ (Matter) اور اس کی مختلف حالتوں States of Matter سے ہے۔ نفسیات کا تعلق ذہن Mind اور اس کی مختلف حالتوں States of Mind سے ہے۔ پھر یہ کہ مادے کی حالتوں میں تبدیلی پیدا کر دینا یعنی Matter .... Change کر دینا کوئی بہت مشکل نہیں۔ سائنسی اختراعات میں ایسی بہت سی مثالیں گی۔ لیکن ذہن کی حالت میں تبدیلی پیدا کر دینا یعنی State of mind کو Change کر دینا دشوار نہیں تو سہل بھی نہیں اور نفسیات کے علم کے ذریعہ لوگوں کی ذہنی حالت تبدیل ہو گئی ہو ایسی مثال تو نہیں ملتی۔

پھر نفسیات کا مطالعہ ہمیں دے بھی کیا سکتا ہے صرف ایک بے حد مبہم ہلکا اور دھندلا سا عکس جو کسی فن کار کی شخصیت کے کسی تاریک اور گمنام سے گوشے تک ہماری رسائی کر سکے لیکن اس سے ہوا بھی کیا۔ ہم نہ تو اس کی شخصیت کو گرفت میں لا سکے، نہ شخصیت کو مکمل طور پر سمجھ سکے، نہ ذہن پر قابو پا سکے،

نہ ذہن کو مکمل طور سے سمجھ سکے۔ نفسیات کا عامل ایک سفلی عمل کے ماہر کی طرح کسی کو عمل تنویم کے ذریعے سلا سکتا ہے۔ اس سے راز کی باتیں دریافت کر سکتا ہے، لیکن کسی خاص کمزور لمحے میں بغیر اس عمل کے بھی انسان اپنی راز کی باتوں کو بتا دیتا ہے۔ یا بتا دینا چاہتا ہے کہ راز کی باتیں تو انسان کو بہت زیادہ پریشان کرتی ہیں۔ وہ یوں بھی نارمل زندگی میں کسی کو ہمراز بنانا ہی چاہتا ہے پھر یہ کہ نفسیات کے ذریعے کسی وفاداری کے احساس کو بے وفائی میں، کسی محبت کو نفرت میں، کسی عشق کو بیزاری میں (یا ہر صورتِ حال میں اس کے برعکس) بدلنا ممکن نہیں۔ کہ نفرت، محبت، وفاداری بے وفائی ان باتوں کا تعلق دل اور دماغ دونوں ہی سے ہے۔ شعری تخلیقات میں تجزیۂ نفس وہاں تو بے حد کامیاب ہے جہاں شاعری کی بنیاد، حسد، بغض، عداوت، کینہ، انتقام وغیرہ جیسے جذبات پر ہے کہ ان باتوں کے نفسیاتی محرکات ہیں جیسے ہجو، قصیدہ وغیرہ، پھر وہاں بھی کامیاب ہے جہاں شاعری میں جنسی خواہشات کا اظہار ملتا ہے کہ یہ بھی نفسیات کا بہتر موضوع ہے۔ لیکن جہاں شاعری کسی عظیم مقصد کو لے کر چلتی ہے، کسی نظریے کو پیش کرتی ہے جہاں شاعر ایک سرگرم اور فعال سماجی کارکن بن جاتا ہے جو اپنے دور کی تمام تر سماجی اور معاشرتی صورتِ حال کو نہ صرف سمجھتا ہے بلکہ ان کے حل کے لیے کسی مخصوص لائحہ عمل کو صحیح اور ضروری سمجھتا ہے اور شاعری ان مقاصد کے حصول کے لیے ایک بہترین اور فعال ذریعہ یا میڈیم بن جاتی ہے صرف ایک اور ذہنی عیاشی کا سامان نہیں رہتی ــــ وہاں نفسیات ہماری رہبری نہیں کرتی۔

تمثیلی طور پر میکسم گورکی کا ناول "ماں"، منشی پریم چند کے افسانے، غالب کی شاعری ۱۸۵۷ء کے پس منظر میں اقبال کی اکثر و بیشتر قومی و ملکی زندگی سے

متعلق شاعری، سرسید کی انشاپردازی اور ازیں قبیل بغرض ایک ماہر نفسیات ہمیں خواب کی حالت سے متعارف کر سکتا ہے۔ جیتی جاگتی دنیا میں ہماری حالت کیا ہے اور کیا ہونا چاہیے اس سے اسے کچھ بحث نہیں، وہ ہمیں سلا سکتا ہے لیکن ہمیں جگا نہیں سکتا ہے۔ وہ ہمارے ذہنوں کو الجھا سکتا ہے لیکن الجھنوں کو سلجھا نہیں سکتا۔ وہ ہمیں اپنے ماضی اور قدیم بلکہ ازمنۂ قدیم کی داستانوں میں لے جا سکتا ہے لیکن وہاں سے صحیح و سالم لوٹ کر آنے کا راستہ نہیں بتا سکتا اور یہ بھی نہیں بتا سکتا کہ ازمنۂ قدیم کی ان داستانوں کو حقیقت میں کس طرح بدلا جا سکتا ہے وہ ہمارے خوف کو بتا سکتا ہے لیکن اس خوف سے رہائی کی کوئی سبیل نہیں بتا سکتا۔ وہ ہمیں جنسی محرکات کی روشنی میں رشتے اور افعال کو سمجھانا چاہتا ہے اور رشتوں اور افعال کی روشنی میں جنسی محرکات کو نہیں سمجھاتا کہ جنسی محرکات ہر جگہ نہیں ہوتے۔ رشتے ہوتے ہیں۔ اور یہ رشتے ہیں جن سے جنسی محرکات وابستہ ہیں نہ کہ جنسی محرکات ہیں جن سے رشتے وابستہ ہیں، کہ ایک شخص بہن کے لیے محبت اور پیار کا جذبہ رکھتا ہے اور یہ جذبہ اس محبت اور پیار کے جذبے سے مختلف ہے جو شادی کے بعد وہ اپنی بیوی کے لیے محسوس کرتا ہے کہ رشتے پہلے وجود میں آتے ہیں، جنسی محرکات کا وجود، یا اس کی عدم موجودگی رشتوں پر منحصر ہے۔ لیکن بات بصورت دیگر درست نہیں ہوتی۔ یعنی جنسی محرکات کی بنا پر رشتے وجود میں نہیں آسکتے کہ ایسے کتنے افراد مل جائیں گے جو سماج میں اپنی برتری اور دولت کی وجہ سے مختلف قسم کے جنسی تعلق قائم کر لیتے ہیں اور اکتساب لذت کی تمام ممکنات کو حاصل کر لینے میں کامیاب بھی ہو جاتے ہیں لیکن کیا ہر جنسی تعلق ازدواجی رشتے میں مبتدل ہو ہی جاتا ہے ...؟ جہاں تک متھ Myth کا تعلق ہے یہ نظریہ جرمن فلسفی۔

کانٹ کے یہاں اشاروں میں بہت پہلے بیان کیا جا چکا ہے۔ جیسے کانٹ دل کہ دماغ ایک بے حد فعّال طاقت ہے جو حقیقت کو مخصوص اشکال بخشنے میں معاون ہوا کرتی ہے۔

ہرڈر (J.G. Herder) کانٹ کا ہمعصر تھا' اس نے زبان کی تشکیل اپنی قدیم اساطیر سے کی۔ وائیکو (Vico) نے یہ بات اور واضح کر کے یوں پیش کی کہ متھ ایک شاعرانہ اندازِ بیان ہے اور وہ زبان ہے جو کہ قدیم زمانوں میں انسان کی واحد زبان تھی' اس کے اپنے اصول و ضوابط ہیں اور اس کے اپنے منطقیانہ دلائل ہیں لیکن شاعری جو ہم تک آتی ہے وہ اپنے ابتدائی مراحل میں ویسی ہی نہیں ہوتی بلکہ شاعر ان پر بار بار غور کرتا ہے' پرکھتا ہے اور ترمیم کرتا ہے تب کہیں جا کر اسے اس قابل سمجھتا ہے کہ پیش کی جا سکے لیکن شاعر یہ تبدیلیاں اس لیے نہیں کرتا کہ وہ تبدیلیوں کو پسند کرتا ہے بلکہ اس لیے کرتا ہے کہ وہ ان تبدیلیوں میں حسن محسوس کرتا ہے اور فی الحقیقت شاعرانہ حسن ہو بھی جاتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ شاعری بھی شاعر کی طرح ہے جو بنایا نہیں جاتا بلکہ پیدائشی طور پر ہوا کرتا ہے۔ لیکن شاعر کا کام کیا رہ جاتا ہے سوا اس کے شاعری کو بغیر کسی قسم کا ضرر پہنچائے اور مجروح ہونے سے بچاتے ہوئے (جہاں تک ممکن ہو) پیش کر سکے کہ اگر شاعری زندہ ہے تو وہ خود بھی اتنی ہی بے قرار ہے اور بیتاب ہے سینے سے نکلنے کے لیے لیکن نقاد وہاں سے دلچسپی لیتا ہے جہاں سے وہ شاعری فی البطن شاعر نہیں رہتی بلکہ ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ نفسیات یہاں سے پہلے تک ہے اور اس کے بعد نفسیات کا گذر اتنا نہیں رہ جاتا۔ مشکل تو یہ ہے کہ تنقید صرف تحقیقی مراحل کی جستجو نہیں۔

پھر فرائڈ کی تنقید کو سامنے رکھ کر چلیے تو اچھے اور برے فن میں کوئی تمیز

باقی نہیں رہتی کہ تمام فنی کاوشیں صرف اپنے اظہار کا عمل ہیں جیسے کہ خواب میں حالانکہ دیکھنے والی بات یہ بھی ہے کہ خواب میں انسان کی کیفیت ہوتی کیا ہے سوا اس کے کہ وہ اپنے ہی کاموں کا مشاہدہ کرتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ان کاموں کو کرتا بھی ہے۔ یعنی Outside himself کی واحد مثال خواب ہے جہاں وہ صرف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اپنی عظیم قوت تخلیق کے ساتھ یہ نظریہ فن برائے فن کے نظریے کی اساس اور بنیاد ہے۔ لیکن یہاں ایک دشواری اور بھی آجاتی ہے کہ فرائڈ اور یونگ کے نظریات میں شدید اختلافات ہیں۔ مس بودکن (Miss Bodkin) نے اپنی کتاب Archetypal pattern میں صفحہ ۷۳ پر ان اختلافات کو بہت ہی واضح اور اجاگر حالت میں پیش کیا ہے۔ میں اس کا ایک اقتباس پیش کروں گا جو اس کی اہم ترین کڑی ہے۔

The difference between the two scnools (of Freud and Jung's) lies in Junj's belief that a synthetic or creative function does pertain to the unconcious that within the fantasies arising in sleep or working life there are present indications of new directions or modes of adaption which the reflective self, when it discrens them, may adapt and follow with some assurance that along these lines, it has the backing of unconcious energies."

-Miss Bodkin PP.73)

فرائڈ کے نظریات ادب سے متعلق ہوتے ضرور ہیں لیکن ان کی رو سے ہم ادب کے نفسیاتی مطالعے کے بجائے فن کار کے نفسیاتی مطالعے میں الجھ جاتے ہیں۔ پھر فرائڈ کے نظریات فن کار اور پاگل کے متعلق یکساں ہیں۔ اس لیے وہ بالکل ہی گئے گذرے نیوراتی، نیم پاگل، خبطی اور فاترالعقل لوگوں کے مطالعے سے اخذ کیے گئے نتائج فن کار پر منطبق کر دیتا ہے اور یہ سمجھ لیتا ہے کہ اس نے فن کار کا مطالعہ کر لیا ہے۔ فن کاروں کے ساتھ یہ سلوک اکثر ماہرینِ نفسیات کا ہوا کرتا ہے۔ وہ عموماً پاگل اور فن کار کا تقابلی مطالعہ کرتے ہیں اور دونوں کے درمیان مشترک اقدار کی تلاش کر لیتے ہیں پھر یڈ لنگ کے نظریات کو سامنے رکھ کر چلیے تو زبان صرف ایک علامت بن کر رہ جاتی ہے۔ اس لیے علامت نگاری کے علم بردار زبان سے اپنا رشتہ منقطع کر لیتے ہیں کہ انہیں خارجی دنیا سے کوئی علاقہ نہیں رہ جاتا۔ زبان صرف علامت نہیں کچھ اور بھی ہے۔ فن کی خالصیت کی تلاش اور علامت کا بالقصد استعمال فن کو برباد کر دیتا ہے اور ناموزوں، خام اور الٹے سیدھے سوالات کی گتھی ہی بس رہ جاتی ہے۔

"DELIBERATE SYMBOLISM IS HAZARDOUS, IN ITS QUEST FOR A PURE POETRY, FOR POETRY CAN BE PURE ONLY BY VIRTUE OF IMPURITIES IT ASSIMILATES."

- Fiedelson, Chicago, 1953

"دراصل فن میں خالصیت پیدا کرنے کے لیے فن کے دیگر لوازمات کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔

آج کی تنقید اس لیے بھی یک رخی ہوتی جا رہی ہے کہ ہم بعض عوامل کو شجرِ ممنوعہ سمجھنے لگے ہیں اور خارجی دنیا سے، شعری سطح پر خود کو منقطع کرنے پر ضد

کرنے لگے ہیں۔ یہ ایک قسم کی اوّعائیت ہے۔ فن کار تنقید کا تابع ہو چکا ہے۔ اور اپنی فنکارانہ کاوشوں کو تنقید کی روشنی میں جنم دینے لگا ہے۔ ہونا یہ چاہیے تھا کہ شاعر وہ باتیں پیش کرے جنہیں وہ پیش کرنا چاہتا ہے نہ کہ وہ باتیں جو تنقید کا اہم موضوع بن چکی ہیں۔ تنقید اصنافِ سخن کا احاطہ کرتی ہے اور اصنافِ سخن کو پیشِ نظر رکھ کر چلتی ہے۔ تنقید ہمیشہ ادھوری اور نامکمل سی شے رہی ہے یہ کوئی سائنس نہیں بلکہ صرف ایک فن ہے جسے مشورے دینے کا فن کہنا غلط نہ ہوگا۔ ڈائچس (Daiches) کا یہ اقتباس بے حد اہم ہے:-

"Literary criticism remains an art, not a science and the critic who tries to reduce his practice to the following of a rigid scienctific method runs the risk of letting the true vitality of the work of literature elude him and his readers. The truth that the critic can know about a work, and precisely communicate, is part of the larger truth that he can only suggest. And a literary crictic without a fully developed technique of suggestion is like a music critic trained only in acoustics."

نفسیات بھی سائنس نہیں ہے۔ اسے ڈائچس اور متعدد دیگر نقادوں نے
(جو بے حد اہم نام کہے جا سکتے ہیں)
قرار دیا ہے اور میرے خیال میں یہ غلط نہیں۔ نفسیات کا معاملہ سائنس سے

بالکل الگ ہے۔ ماسوا اس کے نفسیاتی دبستان کی تنقید کے برعکس بھی ہے جب کہ تجزیاتی تنقید بہر حال اہم ہے اس لیے کہ نفسیاتی دبستانِ تنقید کا مطالعہ کبھی کبھی ادب کے بجائے سو فیصدی نفسیات کا مطالعہ ہو جاتا ہے ــــ جدیدیت، نفسیاتی اور تجزیاتی تنقید دونوں کو ہی ساتھ لے کر چلتی ہے، جب کہ دونوں کے مابین تند ید اختلافات ہیں۔ نفسیات اس سے بحث کرتی ہے کہ فن کار کیا کہنا چاہتا ہے اور نہ کہہ سکا جب کہ تجزیاتی تنقید صرف اس سے سروکار رکھتی ہے کہ فن کار کیا کہتا ہے۔ یعنی وہ کون سی بات کہنے میں کامیاب ہوا ہے۔ لیکن جو باتیں فی البطن شاعر ہیں یا رہ گئی ہیں، وہ نفسیات کا موضوع ہوں تو ہوں مگر تجزیاتی تنقید کے دائرے سے باہر ہیں۔ اس لیے کہ تجزیاتی تنقید صرف اس سے سروکار رکھتی ہے کہ فن کار کیا کہتا ہے۔ یا کون سی بات کہنے میں کامیاب ہے۔ اور جو نہ کہہ سکا وہ نفسیاتی تنقید کے دائرے میں ہو تو ہو مگر، وہ مسئلہ ادبی تنقید سے متعلق نہیں ہے۔

■■

رام لعل کے شب و روز

اگر میں رام لعل سے اپنی دوستی کی پوری داستان بیان کردوں اس کے تمام مدارج اور مراحل کا ذکر کروں، ان ساری دلچسپیوں اور امیدوں کو جنہوں نے ہمیں باہم ملا دیا، تفصیل سے بیان کروں تو اپنی متعینہ حدوں سے بہت آگے نکل جاؤں گا کہ اس کے لیے تو بجائے خود ایک علاحدہ کتاب چاہیے کہ ہم باہم مشوروں کے باوجود، ہمیشہ ہی غیر متوقع طور پر اپنے زاویۂ نگاہ کو نئی وسعت اور پہنائی بخشنے والے کچھ اتنے تجربوں، تبدیلیوں، مسرتوں اور غموں سے دوچار رہے کہ ان کی تفصیل کے لیے ایک دفتر بھی کافی نہیں ہو سکتا۔ اس لیے یہاں اپنی شخصی اور نجی باتوں کو الگ رکھتے ہوئے میں مختصراً صرف اتنا ہی کہوں گا جتنا ضروری ہے۔

رام لعل ایک نہایت پرجوش عملی، باعزم اور غیر متزلزل روح کے مالک ہیں اپنی زندگی اور فن دونوں میں وہ تصریح (Definition) اور قطعیت (Finality) کے صرف مشتاق اور آرزومند ہی نہیں بلکہ کہنا چاہیے ان کے حریص ہیں۔ اور اس کے حصول میں وہ سب پر سبقت لے جانے کی کوشش کرتے ہیں اور کامیاب بھی ہو جاتے ہیں۔

رام لعل بڑے انتھک لکھنے والے افسانہ نگار ہیں۔ چند مشہور عام چیزوں کے علاوہ اس بحرِ ذخار میں ان قطروں کی کمی نہیں جو اپنے آپ میں سمندر کوشش ہیں مگر جن سے لوگ واقف نہیں کہ رام لعل کی زندگی اور افسانے کی ساخت ہی

کچھ ایسی ہے جس نے ذاتی احساس اور تجربے سے زندگی کی حرارت پائی ہے۔ کہیں کوئی سکڑاؤ کوئی "تنگ نفسی" نہیں۔ نہ کسی قسم کی خستگی یا تھکان بلکہ اول سے آخر تک بھرپور روانی، ہر لفظ نگینے کی طرح جڑا ہوا اور شاید یہی سبب ہے کہ میں نے ان کو پسند کرتے ہیں تاجبر کی کہ میرے لکھنے کا زمانہ مارچ ۱۹۴۲ء (کتاب لکھنے) سے شروع ہوتا ہے اور اس زمانے سے اب تک لفظی گورکھ دھندول اور تمام مانوس چیزوں کو توڑ مروڑ کر کے مسخ صورت میں پیش کرنے کی جو ہوا ہر طرف چل رہی تھی اور اب بھی شاید چل رہی ہے، اس نے جیسے کہ میری تو سماعت اور بصارت کو بھی بگاڑ دیا تھا۔ سیدھے سادے فطری انداز میں کہی ہوئی کوئی بات جیسے خود مجھ پر سے چھلانگ لگا جاتی تھی۔ میں بھول گیا تھا کہ الفاظ ان ہمارے کھنکتے بجتے ہوئے زیوروں کے بغیر بھی جو ہم انہیں پہناتے ہیں ـــ اپنا ایک مفہوم رکھتے ہیں۔

ان ساری انفرادی صفات سے ہٹ کر رام لعل میں جو ایک "کچھ اور" چیز بھی تھی، اس سے میں نے ایک طرح کی قربت محسوس کی.... وہ ان کا اپنا تجربہ.... شاید کچھ ان ہی اثرات اور کچھ ایسے ہی عام عناصر کا تجربہ جو ایک کردار کی تشکیل میں حصہ تو لیتے ہیں مگر کسی بھی کردار کو ابھرنے نہیں دیتے کہ وہ عام عناصر اور اثرات نقاط انحراف کی صورت ہیں.... ذوق اور تمناؤں کی یک رنگی اور مماثلت۔ میں تسلیم کرتا ہوں کہ تاثرات داخلی ہوتے ہیں اور آوازوں، رنگوں اور لفظوں میں جنہیں ہم محسوس کرتے ہیں، اور ان سے مطابقت رکھنے والے آواز و نور کے ان ارتعاشات کے درمیان جو دنیا میں ہمارے گرد ایک معروضی وجود رکھتے ہیں فرق ہوتا ہے کہ افسانوی کردار اور حقیقی کردار یا افسانوی زندگی اور حقیقی زندگی میں فرق تو ہوتا ہے مگر ہر افسانہ نگار اپنے پیچھے ایک لازوال داخلیت ضرور چھوڑ جاتا ہے کہ افسانہ نگار کی داخلیت کا

وہ حصہ جس کا وہ اپنی زندگی میں حامل تھا اور جس نے اسے انسانی تاریخ میں اپنا فرض ادا کرنے کے قابل بنایا — لازوال ہے۔ روح کے اس قطعی داخلی اور آفاقی تناظر میں، فن کا موضوع دائمی بن کر میدان عمل میں جگہ پاتا ہے اور عام انسان کی طرح، ہر افسانہ نگار بھی اگرچہ فانی ہے تاہم با برسوں بعد بھی اس کی تحریروں کو پڑھ کر دوسرے بھی گویا کہ افسانہ نگار کے ہی انتہائی ذاتی تجربوں کو محسوس کر لیتے ہیں۔ اس کا بیّن ثبوت یہ ہے کہ ایسی تخلیقات جو ہماری پیدائش سے پہلے کی ہیں ہم پڑھتے ہیں اور انہیں اسی حد تک محسوس کر لیتے ہیں جس حد تک کہ وہ ہیں یا تھیں — ہمیں چاہیے کہ ہم ایک بے تھکان زندگی گذاریں۔ زندگی کے ان محفوظ سرچشموں سے فیض حاصل کریں جو صرف یادوں سے وجود میں نہیں آتے بلکہ فراموشی سے بھی تخلیق پاتے ہیں۔

رام لعل کی ڈائری پر کچھ لکھنے سے پہلے یہ بتا دوں کہ اس ڈائری کو پہلی بار بکھری ہوئی حالت میں پڑھنے سے مجھ پر یہ احساس حاوی ہو گیا کہ رام لعل کو ہمیشہ کسی نہ کسی قسم کے "اتفاقات" سے سابقہ پڑتا رہتا ہے۔ جیسے تمام اتفاقی واقعات اور حادثات ادبدا کر خود رام لعل کی تلاش میں رہتے ہوں۔ ان تمام باتوں کی نوعیت ایک اچھی خاصی مختصر کہانی جیسی ہوتی ہے جس کو رام لعل کا حُسنِ بیان ذرا اور چمکا دیتا ہے کہ رام لعل کو کہانی کہنے یا سنانے کا خاص ملکہ ہے۔ وہ پیدائشی افسانہ نگار ہیں۔ معمولی سے معمولی واقعہ کو ایسے دلچسپ انداز میں بیان کرنا کہ "سننے والا مسحور ہو جائے" ان کا نمایاں وصف ہے۔

ان کی آپ بیتی کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ نہ تو وہ ترقی پسندی کی ہنوائی میں حد سے گذرے اور نہ جدیدیت کے علم برداروں کے حملوں سے بے زار ہوئے۔ انہوں نے سردار جعفری سے اختلاف بھی کیا اور کرشن چندر

کے ساتھ کافی طویل سفر طے کرنے کے بعد کرشن چندر سے الگ ہٹ کر بھی لکھنے کی کوشش کی لیکن اس ڈائری میں ۲۹ مارچ ۱۹۶۸ء کا واقعہ خاصا اہم ہے۔

"Anti-success mechanism" وہ میرے خلاف اب پوری طرح سرگرم ہے۔ اس نے کیول سوری سے شمس الرحمٰن فاروقی کو ایک خط لکھوایا ہے کہ میرا افسانہ "چاپ" (فلاں؟) انگریزی افسانے کا چربہ ہے۔ فاروقی نے وہ خط میرے پاس بھیج دیا تاکہ میں جواب دے سکوں۔۔۔ میں نے فاروقی کو لکھ دیا ہے کہ وہ سوری سے انگریزی کا افسانہ منگا کر اس کا ترجمہ "شب خون" میں شائع کر دیں۔ "چاپ" میری اپنی تخلیق ہے۔ تین چار برسوں کی مسلسل کاوش کا نتیجہ، جب صدر ایوب نے ہندوستان جا کر شرنارتھیوں کو یہ پیش کش کی تھی کہ وہ چاہیں تو پولیس اسکارٹ کی مدد لے کر پاکستان میں اپنے گھروں میں دبایا ہوا سونا برآمد کر سکتے ہیں۔" اس طویل وضاحت کے باوجود یہ واقعہ ڈائری میں شاید اس لیے جگہ پاتا ہے کہ کامیابی کو ناکامی میں بدل دینے کی جو مہم ادب میں چلی ہے وہ بطورِ خاص اُردو میں زیادہ ہے۔ اور اس طرح کے ہنگامے ہمارے یہاں بے سبب بھی ہوتے ہیں ورنہ سطحی مشابہت تو بہت سے افسانوں اور اشعار میں ہوتی ہے۔

اسی طرح ۳۱ مارچ ۱۹۶۸ء کو جدیدیت کے سیمینار کمیٹی کی کنوینر شپ سے میں نے استعفیٰ دے دیا ہے۔ جسے کافی بحث و مباحثے کے بعد منظور کر لیا گیا۔ میرے ساتھ منظر سلیم اور ستیش بترا بھی گئے تھے میٹنگ میں شہاب سرمدی، ڈاکٹر ہرش نارائن، افتخار اعظمی، ڈاکٹر نیر مسعود، ڈاکٹر اگنی ہوتری اور سریندر پرکاش بھی تھے۔ میری ہی تجویز پر ڈاکٹر نیر مسعود کو کنوینر بنا لیا گیا ہے۔ ڈاکٹر نیر کو بھی وہی رکاوٹیں پیش آئیں گی جو مجھے آ رہی تھیں۔ لیکن میں نے خود کو الگ کر کے

بہت رہبیت محسوس کیا۔ یہ سب وہ اندرونی پیچیدگیاں ہیں جن کے سبب جدیدیت نے بہت حد تک خود کو ایک حلقے تک محدود کر لیا تھا اور ان کے اثرات ہمارے ادب پر نمایاں ہوئے ہیں۔ ادب میں گروپ بازی کا چلن گذشتہ کئی برسوں سے بہت زیادہ ہے۔ اور احباب نوازی کو تنقید نگاری میں جگہ دے کر ادب کو داغ دار کیا جارہا ہے۔ رام لعل اس کے شکار ہو چکے ہیں۔

مگر اس کے علاوہ اس ڈائری میں بہت سی کہانیوں کے خاکے ملتے ہیں مثلاً کہانی "سویا ہوا آدمی" "ننھا خدا" وغیرہ۔ اس سلسلے میں یہ ایک دلچسپ بات ہے کہ رام لعل کی کہانی "اکھڑے ہوئے لوگ" پر میں نے بھی لکھا تھا۔ میرے مضامین "نئی افسانوی روایت" اور "نئی کہانیاں۔ ایک بازدید" (مطبوعہ شاعر بمبئی) میں اس کے تجزیے ملیں گے۔ اور یہ محض اتفاق ہے کہ یہی بات ان کی ڈائری میں بھی آج دیکھنے کو ملی۔ کہ یہ ان لوگوں کی کہانی ہے جو پاکستان کے مختلف علاقوں سے ہجرت کر کے لکھنؤ میں بس گئے ہیں۔ یہ لوگ پاکستانی تہذیب برقرار نہ رکھ سکیں گے مگر یہ لکھنؤ کی تہذیب بھی اختیار نہ کر سکیں گے ـــــ اصل موضوع یہی ہے اور اس کے ساتھ "اکھڑے ہوئے لوگ" میں انصاف کیا گیا ہے۔ میرے تنقیدی تجزیے کی بنیاد بھی یہی تھی۔ مگر اس واقعہ کا تفصیلی طور پر علم اس ڈائری کے پڑھنے سے ہوا ہے۔ تنقید لکھنے والا تجزیہ کرنے والا کبھی کبھی اس مقام تک پہنچ جاتا ہے جہاں خود افسانہ نگار بہ وقت تخلیق تھا۔ یعنی دوسرے لفظوں میں وہی تاثرات تنقید نگار کے قلب پر مرتسم ہوتے ہیں جو افسانہ نگار پر بہ وقت تخلیق مرتسم تھے۔ روح کے اس قطعی داخلی تناظر میں فن کا میدان عمل ذوق اور تمناؤں کی یک رنگی اور مماثلت کی صورت ہوتا ہے۔

ان باتوں کے علاوہ راقم الحروف کی ڈائری میں تمام مشاہیر ادب سے ملاقات کا ذکر ہے۔ مختلف سیمیناروں، جلسوں، اور تمام کانفرنسوں کی مکمل روداد ہے۔ وہ آل انڈیا غیر مسلم اردو مصنفین کی کانفرنس کرا چکے ہیں۔ یکم جنوری ۱۹۷۸ء میں ہے۔ " مقبول احمد لاری چاہتے ہیں اردو کی حمایت میں دوسری آل انڈیا غیر مسلم اردو مصنفین کانفرنس بلائی جائے۔ حکومت اور اردو مخالف لوگوں پر ایک اور دباؤ کی ضرورت۔ اس کے لیے مجھے پروفیسر گیان چند، فراق صاحب، پروفیسر گوپی چند نارنگ، پروفیسر جگن ناتھ آزاد وغیرہ سے مشورہ کرنا ہوگا۔"

اس ڈائری میں ۱۱ جنوری ۱۹۸۲ء میں یہ واقعہ منقول ہے۔

"اردو اکاڈمی کی فائل میں پروفیسر محمود الٰہی کا ایک خط وزیر اعلیٰ اترپردیش کے نام دیکھا۔ جس میں انہوں نے اکادمی کی آئندہ کمیٹی کے لیے ممبران کو نامزد کرنے کے لیے سفارش کی ہے لیکن اس میں کسی ایک غیر مسلم ادیب کا نام نہیں ہے۔ حیرت ہوئی کہ اردو زبان کی حمایت میں ہم نے جو آل انڈیا غیر مسلم اردو مصنفین کانفرنس اپریل ۱۹۸۱ء میں لکھنؤ میں ہی کی تھی، اس کے ۱۹ اپریل ۱۹۸۱ء کے اجلاس میں موصوف صدر تھے اور اس میں انہوں نے اردو میں غیر مسلم ادبا کی خدمات پر ایک زوردار تقریر کی تھی۔ پھر ۱۲ جنوری کو ڈائری میں لکھا ہے۔" آج روزنامہ قومی آواز میں اردو کے بارے میں ڈاکٹر ملک زادہ منظور احمد کا ایک مضمون شائع ہوا ہے۔ اس میں آل انڈیا غیر مسلم اردو مصنفین کانفرنس کا کوئی ذکر نہیں کیا گیا۔ جس نے ۱۹۷۲ء اور ۱۹۸۱ء میں دو بار اردو کی حمایت میں سیکڑوں ادیبوں کا اجتماع کیا اور اردو کے حق میں قراردادیں منظور کیں۔ انہوں نے بھی کانفرنس کے ۱۹ اپریل کے اجلاس میں تقریر کی تھی اور غیر مسلم ادیبوں کی کوششوں کو سراہا تھا۔"

۲۴ / جنوری کا ردِ عمل ڈائری میں یوں ہے "اب ریاستی حکومت کا رویہ یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اُردو کی ترقی کے بارے میں ایسے اضلاع میں اقدام کرے گی جہاں مسلم آبادی زیادہ ہے۔ اس سے اردو کو تو خیر فائدہ ہوگا مگر فرقہ پرستی کو یقیناً فروغ حاصل ہوگا۔ سب ووٹ حاصل کرنے کی سیاسی چالیں ہیں۔"

یہ تجزیہ حقیقت سے بے حد قریب ہے مگر اس میں وہ لوگ قصوروار ٹھہرتے ہیں جو اُردو میں غیر مسلموں کو تسلیم کرنے میں تامل کرتے ہیں کہ اگر ہم یہ تسلیم کرلیں کہ اُردو کا تعلق ہندوستان کی اس مشترکہ تہذیب سے ہے جس کا تعلق دونوں ہی سے ہے اور دونوں فرقوں نے مل کر اُردو زبان اور ادب کی خدمت کی ہے تو پھر ہمیں اپنے عمل سے بھی اسے مستحکم کرنا ہوگا اور یہ ممکن نہیں کہ ہم تقریروں کی حد تک غیر مسلم اُردو مصنفین کی تعریف اور توصیف بیان کریں مگر عملی طور پر اُردو کو مسلمانوں کی حد تک ہی وابستہ اور پیوستہ کرتے رہیں۔ مجھے خود بھی حیرت ہے کہ ایسا کیوں کر ہوا۔ اور شعبۂ اُردو کے دو مشہور اساتذہ نے ایسا کیسے کیا۔؟ یہ بہر حال طے ہے کہ اس مزاج کو بدلنا ہوگا اور ہمیں یہ دیکھنا ہی ہوگا کہ اردو کی خدمت کرنے والوں میں کون کون حضرات ہیں۔؟ یہاں مذہب، شعبہ، مناصب و منازل کی کوئی اہمیت نہ ہوگی اور "ہر چہ خدمت کرد او مخدوم شد" کے قاعدے پر خدامِ ادب کے اسمائے گرامی کی از سرِ نو ترتیب ضروری قرار پائے گی۔ راملعل کا یہ قول کہ "بعض اُردو والوں کا رویہ (حکومت کے اعلان کے بعد) بغلیں بجانے کا سا ہے۔ یہ لوگ اور حکومت، دراصل اُردو کی ترقی کے بارے میں سنجیدہ نہیں ہیں۔" سو فیصدی درست ہے۔ اُردو کے سب سے بڑے دشمن خود اردو والے ہیں۔ اس لیے کہ فرقہ، عہدہ، شعبہ، سیاسی مصلحت اور دیگر عوامل کی

روشنی میں اُردو کا فیصلہ اور اس کا مقدر یہی لوگ بناتے اور بگاڑتے ہیں۔ اور یہ بہرحال طے ہے کہ واقعات عموماً سائے میں پروان چڑھتے ہیں۔ کچھ ان دیکھے اور انجانے ہاتھ ہوتے ہیں جو اجتماعی زندگی کا تانا بانا بُنتے ہیں اور یہ ہاتھ کسی کو جواب دہ نہیں ہوتے۔

اسی طرح ۷ ستمبر کا ایک اہم واقعہ بھی قابلِ ذکر ہے۔ "اردو رائٹرس اینڈ جرنلسٹس کے زیرِ اہتمام "ایوانِ غالب" دہلی میں قومی یک جہتی کانفرنس کا افتتاح مسز اندرا گاندھی نے کیا۔ ڈیلی گیٹ سیشن کی صدارت میرے سپرد تھی۔ اسی میں راجیو گاندھی ممبر پارلیمنٹ افتتاحی تقریر کرنے آئے۔ میں نے اپنی تقریر میں اُردو کا مقدمہ پیش کیا۔ راجیو گاندھی نے کہا۔ "میرے خیال میں اصل مسئلہ اُردو کی بنیادی تعلیم کا ہے۔ اسے پہلے حل کرنا چاہیے۔" — یہ بات مگر بے حد اہم ہے کہ اردو کی بنیادی تعلیم کا مسئلہ حل کرنا صرف اردو داں حضرات کی ذمہ داری نہیں کہ یہ کام حکومت اور عوام کے تعاون سے ہی ممکن ہے۔ مگر حکومت کو یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ اُردو کے سلسلے میں کیا کام کیا جا رہا ہے؟ اور وہ لوگ کون ہیں جو واقعی کام کر رہے ہیں، ورنہ اُردو کے نام پر تو سب ہی فائدہ اٹھانے کے چکر میں ہیں۔"

۱۷ اگست میں ایک اہم بات راقم الحروف نے یہ لکھی ہے کہ "اگر اُردو وجود میں نہ آتی تو ہندی بھی کُل ہند سطح پر نہ پھیل سکی ہوتی۔ درحقیقت یہ اردو ہی تھی جس نے پہلے پہل ایک کُل ہند سطح کا کردار حاصل کیا۔ ہندی اُردو کے قریب تر ہونے کی وجہ سے یہ کردار حاصل کر پائی ہے۔ اُردو کو اس کے کنٹری بیوشن Contribution اور حق سے محروم کر کے صرف ہندی کو یہ فخر عطا کر دینا قومی سطح پر تنگ نظری ہی کے مترادف ہو سکتا ہے۔

"جنوبی ہند میں مسلمانوں کے خلاف نفرت اور بیزاری کی شدید

می کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ وہاں مسلمانوں کے عہد میں مقامیوں کے ساتھ بہت کم زیادتیاں ہوئی تھیں۔ جب کہ پنجاب، سندھ، یوپی اور بہار کے علاقوں میں ایسا وسیع پیمانے پر ہوتا رہا۔ جنوبی ہند میں اسی وجہ سے مسلم لیگ کی مخالفت کم ہوئی ہے۔"

یہ اقتباس گہری تاریخی بصیرت کا غماز ہے مگر یہ عرض کر دوں کہ اردو کا تعلق جنوبی ہند میں بہ طور خاص حیدرآباد سے ہے۔ حیدرآباد کے تاریخی پس منظر سے لوگ واقف ہیں، اس لیے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ حیدرآباد میں قطب شاہ نے جو مخلوط ماحول بنایا اس نے جنوبی ہند کے مزاج پر گہرا اثر ڈالا۔ یہ اور بات کہ وہاں بھی اردو اپنے حق سے محروم ہے۔ اور اس کا بنیادی سبب ہے علاقائی عصبیت جو بطورِ خاص جنوبی ہند میں بہت زیادہ ہے Regionalism کی جڑیں دراوڑ تہذیب اور تلگو کو سیاسی سطح پر بھی اپنے ہی اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔ وہ لوگ شاید اب بھی شمالی ہند اور جنوبی ہند کو الگ انداز سے پیش کرنے کے قائل ہیں۔ اسی لیے ہندی وہاں زیادہ اثر انداز نہیں۔ اور یہ بات لطف سے خالی نہیں کہ یوپی اور بہار میں ہی اردو اور ہندی کے علاقے ہیں جہاں سے تمام تحریکیں وابستہ ہیں مگر یہ علاقے اب فرقہ وارانہ عصبیت، لسانی عصبیت سے پاک نہیں۔ مارکس نے کہیں اپنے انداز سے یہ لکھا ہے

Events recur twice in history, firstly as a trcgedy and secondly as a farce-Karl Marx

اور ٹریجیڈی ۱۹۴۰ء اور ۱۹۴۷ء میں ہو چکی۔ اب جو کچھ بھی ہو رہا ہے وہ یقیناً Farce ہے اور یہ سب اس مخصوص ذہنیت کی وجہ سے ہے جس نے ہندی کو ہندوؤں سے اور اردو کو مسلمانوں سے جوڑ دیا اور یہ بات

ذہن سے نکل گئی کہ مذہب اور تہذیب، ہم معنی الفاظ نہیں، اُردو اور ہندی ہمارے مذہبی سفر کے نقوش نہیں ہیں بلکہ تہذیبی سفر کے نقوش ہیں۔ ورنہ بنگلہ دیش میں اُردو کا یہ حشر نہ ہوتا۔؟ اور خود پنجاب اور سندھ کے علاقے کے مسلمان یہ نہ کہتے کہ "اردو ہماری مادری زبان نہیں ہے"۔

مذہبی علاحدگی پسندی پر ٹکا ہوا معاشرہ تہذیبی صداقتوں اور معروضی حقیقتوں سے چشم پوشی کر کے چین اور آرام کی بانسری نہیں بجا سکتا کہ مذہب کی روح بھی معاشرتی اور تہذیبی صداقتوں میں دھڑکتی ہے۔ ورنہ پھر عرب اور عجم کی بات سامنے ہے کہ ہندوستانی مسلمانوں نے اسلام بھی اُردو ہی سے سیکھا ہے۔ سیرت النبیؐ واقعات کربلا مراثی انیس و دبیر، غرض تمام باتیں بزبان اُردو ہی ہم تک پہونچتی ہیں۔ اور قرآن پاک کے ترجمے اور تفاسیر کے لیے بھی بعض مفسروں نے سلیس اُردو ہی کا استعمال کیا ہے مگر یہ مسئلہ عربی اور ایرانی مسلمانوں کا نہیں۔

اب ذرا دلچسپ باتوں کی طرف آئیے۔

۲ جنوری ۱۹۷۸ء کو ایک دلچسپ حادثہ ملتا ہے جو ہوتے ہوتے رہ گیا یا ہو گیا۔ دونوں ہی حالتوں میں یہ واقعہ دلچسپ ہے۔ مگر واقعہ ایسا ہے کہ رام لعل کی خوش قسمتی پر رشک ہوتا ہے" وہ پہلی ہی نظر میں مجھے دلکشی کا مینار نظر آئی A tower of glamour ۔ میری ایک تعلیم یافتہ دوست کی چھوٹی بہن ٹی۔ وی کی کے لیے سٹارٹ فلمیں بنانے والے ایک پروڈیوسر کے لیے میری سفارش حاصل کرنے آئی۔ لیکن اس کے رویوں سے محسوس ہوا وہ میری دوستی کی بھی خواہش مند ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے الفاظ یاد آئے" ہماری فلم انڈسٹری میں لڑکیاں اپنی عصمت ہتھیلی پر رکھ کر آتی ہیں۔ اسی وجہ سے ہم فلم والوں کی بیویاں ذہنی

طور پر پریشان رہتی ہیں" اپنے سے اتنی چھوٹی عمر کی لڑکی کی دوستی کی خواہش دیکھ کر عجیب سا لگا۔ حیرت بھی ہوئی اور صدمہ بھی محسوس ہوا ۔ اخلاقی جرم کا احساس زیادہ حاوی ہے۔"

مظہر امام کا ایک مشہور شعر ہے ؂

اوروں سے مرا نام الجھتا ہے تو الجھے
شکوہ تجھے کیوں ہو کہ میں تیرا تو نہیں ہوں

اور انگریزی کا ایک قول مشہور ہے "When milk is available what is the sense in keeping a cow" میں ذرا دوسرے انداز سے تمام باتوں پر غور کروں تو یہ بات سچ ہے کہ زندگی اتنی سہل نہیں جتنے کہ اخلاقیات کے اصول ہیں اور پھر اخلاقیات کی تفہیم غیر اخلاقی پہلوؤں سے بھی ہوتی ہے، اور پھر فلم والوں کی بیویاں کیا، کسی کی بھی ہوں یوں بھی ذہنی طور پر پریشان ہی رہتی ہیں۔

۱۱ر جون ۱۹۷۸ء کو رام لعل نے "نیا اردو افسانہ" پر ریڈیو کے ایک مباحثہ میں حصہ لیا، جس میں رام لعل کے علاوہ جیلانی بانو، قاضی عبدالستار اور اقبال مجید بھی شریک ہوئے۔ ظاہر ہے نئی افسانوی روایت کے چار اہم نام جہاں ہوں، وہاں کام کی باتیں ہوئی ہوں گی، اسے شائع کرنا تھا مگر ۱۵ر جون کو یہ احساس ہوا کہ "پبلشنگ ہاؤس پر غیر ادیبوں Non-writers کا قبضہ ہے"۔ خیریت ہے کہ یہ احساس بہت جلد ہوگیا۔ مگر ان میں کتنے اردو کے اساتذہ ہیں زیادہ تر وہی ہوں گے۔

اس کے بعد اوسلو کا سفر ہے جس کی تفصیل "خواب خواب سفر" کے عنوان سے شائع ہو چکی ہے۔ جس کی تیرہ قسطیں شاعر (بمبئی) میں بھی شائع ہو چکی ہیں۔

۲۰ر جولائی کو طاہر حسین سے کہانی پر معاہدہ ہوا۔ اور ایک ہزار روپیہ ایڈوانس

ملے۔ مہاراشٹر اُردو اکاڈمی میں شہریار کے ساتھ وقت گذرا۔ اور پھر اس کے علاوہ ظ۔ انصاری، سلمیٰ صدیقی، خواجہ عبدالغفور اور ندا فاضلی وغیرہ کے ساتھ وقت گذرا۔ سردار جعفری سے ملاقات ہوئی اور سبھوں کے ساتھ وقت گذرا۔ یہ اور اس قسم کی باتیں جا بہ جا درج ہیں جو راقم الحروف کی کثیر الملاقات فطرت کی عکاسی کرتی ہیں۔ مشاہیر ادب سے ملنے سے جو باتیں ذہن میں آتی ہیں اور جو فوائد حاصل ہوتے ہیں۔ انہیں لفظوں میں بیان کرنا ممکن نہیں۔

ایک بات اور عرض کردوں کہ ادیبوں اور شاعروں میں وہ لوگ جو پیشہ ورانہ رقابت اور معاصرانہ چشمک سے اوپر اٹھ کر فن کی خدمت کرتے ہیں ان کے یہاں کسی بھی معیاری فن پارے کو تسلیم کر لینے میں زیادہ دشواری نہیں ہوتی۔ ایسے لوگ اچھے کاموں کے متلاشی ہوتے ہیں اور مداح بھی۔ اسی لیے ایسے شعرا صرف مشاعروں اور فلموں تک نہیں رہتے بلکہ ادب میں سنجیدگی سے دل چسپی لیتے ہیں اور ہر اہم کام اور ہر اہم نام ان کی نظر میں ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ان باتوں سے ان کا فن نمو پاتا ہے اور اسی لیے مشاعرے کے شاعر اور ہوتے ہیں اور مطالعے کے شاعر اور ہی ہوتے ہیں۔ میں یہ دیکھ رہا ہوں کہ جو پرانے تھے ان میں تو بڑا گہرا تعلق تھا، قربت تھی۔ اور جواب ہیں یعنی نئے اہم نام ان میں آپسی اختلافات نے ذاتی تعلقات کو بگاڑ دیا ہے اور کوئی نہ تو کسی سے اخلاق سے ملتا ہے اور نہ کسی قسم کا تعاون ہی کرتا ہے۔ یہ ایک افسوسناک امر ہے۔ اور ۱۹۸۹ء میں میرا خیال یہ ہے کہ جیسے ہر طرح کے پُراسرار جھوٹ مجھے چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہیں اور شاید ہی کوئی ایسی لغویت اور بے ہودگی ہو جس کو میں نے اپنے گرد محسوس نہ کیا ہو۔ اور موجود نہ سمجھا ہو تب ــ مجھے ایک قلم کار کی ڈائری مرتب کرنا ہے ؎

ہم آج بیٹھے ہیں ترتیب دینے دفتر کو ورق جب اس کا اڑا لے گئی ہوا ایک ایک۔

رام لعل جیسے میری نسل کے دوسرے نوجوانوں کی زندگی کا ایک حصہ ہے ویسے ہی میری جوانی کا بھی جزو ہے۔ اس میں وہ سارے جوہر ہیں جو کسی بڑے افسانہ نگار کے لیے ضروری ہیں۔ جذب و شوق، نرمی و انہماک، دروں بینی، دنیا کے بارے میں اپنا ایک تصور، ہر چیز کی قلب ماہیت کر دینے کا خود اپنا ایک ملکہ، ایک خداداد قابلیت، خود اس کا اپنا ایک منضبط، متین و معتدل انداز ___ لیکن اس ڈائری میں صرف ایک خصوصیت کا ذکر کروں گا جو مجھے سب سے زیادہ ممتاز اور سب پر غالب نظر آتی ہے۔ یہ اس کی تیز بینی ہے۔ اس کی آوارہ مگر متوجہ نظر، اس کے مطالعے کی سریع الحسی ___ یہاں صفات سے اسم تک، افعال سے فاعل تک ..... خوف، ہیجان ہوتا ہے۔ آنکھ مچولی سی ہوتی ہے۔ ایک عجیب بے ربطی، تیزی سے گھومتی پرچھائیں ..... یہ طرز وقت کی اسپرٹ سے اتنی ہم آہنگ ہے کہ خود وقت چھپا چھپا سا ہوتا ہے، دزدیدہ، زیرِ زمیں ___ وقت کی شدید حساسیت سے مملو حقیقت، ہوا کے ایک سبک رو کی طرح ان اوراق میں بکھری ہوئی اور بہتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ ہم قارئین کی زندگی کی روزمرہ کی حقیقت دوسری ہوتی ہے کہ باہر بکھراؤ نہیں ہوتا ___ لیکن رام لعل کی زندگی کی روزمرہ حقیقت کے منتشر اجزا کو بکھرا ہوا محسوس پاتے ہیں۔ اس لیے کہ اس ڈائری کا اصل ہیرو رام لعل ہے۔ اور یہ ڈائری رام لعل کی آپ بیتی کا خاص موضوع ہے ___ اسی لیے زندگی بکھری ہوئی ہے، واقعات سے بیان تک۔

ایسی "دیدہ وری" جو زندگی میں ہر وقت ساتھ دے ہر کسی کو نصیب نہیں ہوتی اس دید کے لیے آنکھ غیر معمولی شدتِ شوق کی رہنمائی چاہتی ہے۔ ایک شوقِ بے نہایت کا شعلہ جوالہ ہی "مقصود" کو چمکاتا ہے اور اس کی "رویت" کو بڑھاتا ہے اور یہ "شوق" یہ "ولولۂ شوق" یہ "محویتِ تخلیق" رام لعل کے اندر پیہم

موجود رہیں۔ اور وہ ہر چیز کو ہمیشہ اس کی خلقی تازگی میں دیکھ سکتا ہے۔ ہر دم ایک نئے انداز سے جیسے کہ وہ اُسے پہلی بار دیکھ رہا ہو۔ اس کی نظر کا کھرا پن ہماری طبعی عادتوں سے کچھ اتنا ماورا ہے کہ وہ ہمیں بڑی انوکھی چیز معلوم ہوتا ہے لیکن وہ خود کبھی "انوکھے پن" کا متلاشی نہیں رہا۔ نہ اس نے کبھی اس کو اپنا مقصود بنایا اور ایک ادبی صنعت کے طور پر تو اس نے اُسے بہت ہی کم استعمال کیا ۔ یہ وہ نقاطِ انحراف ہیں جو رام لعل کو جدیدیوں سے ممتاز کر دیتے ہیں ۔ اور یہ اچھا ہے کہ وہ اس بھیڑ میں شامل نہیں رہے۔ ڈائری میں واقعات بے ترتیب اس لیے ہوتے ہیں کہ زندگی میں واقعات ترتیب وار نہیں ہوتے۔

کہنے کا مفہوم یہ ہے کہ نہ تو زندگی سیدھے سادے راستوں پر چلتی ہے اور نہ ڈائری کے واقعات ہی سیدھے انداز کے ہوتے ہیں۔ کوئی واقعہ ہو وہ ایسے بھرپور طور پر ہر لمحہ اس کی اپنی جداگانہ مکمل قطعیت ہیں، ایک روشن ہر پہلو آشکار خاکہ کی صورت میں دیکھ سکے۔ اور یہی سبب ہے کہ رام لعل کی نظروں میں جو گیرائی ہے وہ ہمیشہ جس طرح ہر شے کو دیکھ سکتا ہے۔ اس طرح ہم آپ شاید ہی کبھی دیکھ سکیں گے۔ رام لعل کے ڈائری میں بعض لوگوں کے چہرے و حرکات کے بارے میں بھی کچھ نہ کچھ لکھا ہوتا ہے ۔ یہ اسی "ہر پہلو آشکار خاکہ" کی صورت ہے۔ جسے لوگ دیکھ لیں گے۔

انھونی ٹرولوپ اپنے تخلیق کردہ کرداروں کے متعلق یہ دعویٰ کرتا ہے کہ ان کرداروں کی تخلیق سے پہلے وہ "ان کی آواز" "ان کا لہجہ" "ان کے بالوں کا رنگ" ان کی آنکھوں سے اٹھتے والی ہر لپیٹ، ان کے جسم کا ہر لباس پہچانتا تھا اور ان میں سے ہر فرد کے ساتھ "مسلمہ شناسائی کی مکمل واقفیت" میں زندگی بسر کرنے کے طفیل وہ قبل از تخلیق یقینِ کامل سے کہہ سکتا تھا کہ "اس

(کردار) نے یہ یا اس طرح کے الفاظ ادا کیے ہوں گے ۔ ۔ ۔ وہ عورت اس وقت مسکرائی ہوگی یا اس بات پر خفا ہوئی ہوگی ۔"

یہ اور ایسی تمام باتیں اردو کے دو مشہور افسانہ نگار بلکہ کردار نگاروں بیدی اور منٹو یا منٹو اور بیدی کے بابت کہی جا سکتی ہیں کہ یہ ان دونوں ہی کا نمایاں روشن پہلو ہے مگر کرشن چندر اس مفروضے پر پورے نہیں اترتے اس لیے کہ ان کے یہاں تخلیقی فضا بنتی ہے اور زبان و بیان کا وہ حسن ہوتا ہے جو اس فضا کو پرکشش بنا دیتا ہے ـــــ راجندر سنگھ بیدی کا معاملہ یہ ہے کہ اگر کسی ایک جلوے پر آنکھ ٹھہرتی ہے تو شاید دیر تک، مگر عموماً ایسا ہوتا نہیں بلکہ ایسا لگتا ہے کہ اگر کہیں نظر بھٹک گئی ہے تو پھر بھٹکتی ہی رہی ہے۔ کوئی تاثر دائمی نہیں سب عارضی ہے اور سیکڑوں ہزاروں مشاہدات ہیں جو آپس میں مل کر تخیل کو وجود میں لا رہے ہیں۔ لیکن اس تخیل میں جو نیم پختہ حالت میں ہے وہ سیکڑوں اور ہزاروں مشاہدات مل گئے ہیں۔ ایک کا پیوند دوسرے میں اور دوسرے کا تیسرے میں لگ رہا ہے۔ اور اس طرح جو منظر سامنے آ رہا ہے وہ پیوند در پیوند تو ہے مگر رفوگری کچھ ایسی چابک دستی سے کی گئی ہے کہ کوئی بھی منظر کسی مخصوص مشاہدے کا بجنسہٖ عکس نہیں کہا جا سکتا۔

یہ بہر حال طے ہے کہ زندگی سے براہ راست مستعار لینے کا کوئی طریقہ موثر نہیں۔ اس لیے کہ مکمل زندگی نہ تو افسانوں اور ناولوں میں اتر سکتی ہے اور نہ ڈائری میں۔ کوئی بھی مواد، ذہن میں تخلیقی حالتوں سے گذر کر تخلیق پذیر ہوتا ہے اور مسلسل تبخیر اور تطہیر کے عمل سے گذر کر کسی اور ہی صورت میں جلوہ نما ہوتا ہے ـــــ اور یہ نہ تو نئی کردار ہے اور نہ اصلی انسان۔

[illegible] ڈائری میں ۷ فروری میں لکھا ہے۔ "قرۃ العین حیدر ماضی پرست ہے اور ایک زوال پسند [illegible] کی نوحہ خوانی کرتی ہے اس کے مقابلے میں نئی نسل

حال پرست ہے جو ایک رجائی اور صحت مند قدر ہے" (انور خواجہ) "قرۃ العین حیدر
کے ہاں زندگی کی بڑی حقیقتوں اور اقدار اور زمانے کا کوئی گہرا شعور نہیں ہے
بلکہ ایک ناپختگی Adolescence کی رومانی آئیڈیلزم اور اس کا منتج
ڈزالیوژن اور رومان شکست خوردگی....."
("ممتاز شیریں)

رام لعل کی ڈائری میں یہ دو اقتباسات مجھے اچھے لگے۔ اس لیے کہ قرۃ العین
حیدر کے یہاں شوقِ ماضی سے گہرا تعلق ہے اور وہ گذرے ہوئے کل کو
آج سے جوڑ دینا چاہتی ہیں۔ اس پروسیس میں ماضی اور حال دونوں
ہی بدل کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔ صرف تاریخی واقعات کا شعور کافی نہیں
کہ یہ سوال بہرحال سامنے آتا ہے کہ تاریخ پر مبنی افسانے کے لیے واقعات
سے موبہو یا ہو بہو مطابقت کی جائے کہ نہیں ؟ کسی اہم تاریخی شخصیت
کا مرقع پیش کرتے وقت، اس میں پائی جانے والی کردار نگاری کی نوعیت
کیا ہو ؟ کیا ایسے افسانوں یا ناولوں میں کرداروں کی داخلی زندگی اور
مناظر کی تفصیلات فن کار کے تخیل کے بغیر فنی آب و رنگ پا سکتی ہیں کہ نہیں؟
اپنے تخیل سے گذر کر اور تمام واقعات کو گذار کر ہی مصنف اپنے مواد کا
دوبارہ تجربہ کر سکتا ہے اور تب وہ اس سے اتنا ہی قریب ہوتا ہے جس
طرح اپنی واقعی زندگی میں نہیں تھا۔ یہ طے ہے کہ حقیقی زندگی کے افراد
طباعت کے حصار میں بمشکل ہی آتے ہیں۔ اور اگر قرۃ العین حیدر اور
رضیہ سجاد ظہیر کے یہاں بورژوا قسم کی ہی ہمدردی کا رجحان ملتا ہے تو
اس میں حیرت ہی کیا ہے کہ یہ اسی کلاس کو belong کرتے ہیں
اور اس کے اثرات سے یہ پیچھا چھڑا بھی نہیں سکتی ہیں۔

رام لعل کا معاملہ یہ ہے کہ اپنے گرد و پیش کے زندہ انسانوں میں کرداروں
کی تخلیق کرنے کا رجحان اُن کے یہاں صاف ہے۔ اس لیے رام لعل

اپنے فن کا ذریعۂ اظہار ڈھونڈ تو لیتا ہے اور منتخب افراد کا بالاستیعاب مطالعہ بھی کر لیتا ہے۔ کہیں کچھ جھلک دیکھ لیتا ہے، سرِراہ، کسی ٹرین میں، کہیں بس پر، کسی ڈرائنگ روم میں، کسی تصویر میں، کبھی کبھی وہ چند فقرے سن لیتا ہے، کوئی اڑتا ہوا سا لفظ، ہی اس کے تخلیق کردہ کردار کی بنیاد بن جاتا ہے۔ اس طرح زندگی کا کوئی ایک رُخ یا پہلو اسے حاصل ہوتا ہے جسے وہ لکھ لیتا ہے۔ رف نوٹس کی صورت میں۔ پھر رام لعل مشابہتوں اور تلازموں کی تگ و تاز کا سہارا لے کر اس تخلیق کردہ کردار کے دوسرے گوشے تیار کرتا ہے اور تب کہانی مکمل ہوتی ہے۔

کبھی کبھی کردار چار پانچ آدمیوں کی صفات سے بھی مرکب ہوتا ہے اور آپ محسوس کریں گے کہ رام لعل کے خلق کردہ بعض کردار ایسے ہی ہیں۔ اس طرح کی ہر منزل میں وہ مرکب کردار نئی نئی خصوصیتوں کے ساتھ جلوہ گر ہوگا، ایسی خصوصیات جو صرف اسی کی ہوں گی۔ کہ وہ کسی واقعی شخص کا نمائندہ نہ ہوگا، صرف اپنا نمائندہ ہوگا؛ اپنے طور پر انوکھا ــــ انسانی زندگی کے مختلف رنگ ہوتے ہیں۔ افسانہ نگار کسی ایک رنگ پر فریفتہ ہو کر باقی رنگ اور روغن کے لیے مشاہدے سے اور تخیل سے کچھ لیتا ہے۔ اس خانہ پری میں کوئی تفصیل انسانی زندگی سے غیر متعلق نہیں۔ بلکہ مختلف انسانوں کی ہی عملی زندگی سے مستعار ہوتی ہے۔ لیکن ان سب کا مجموعہ کسی ایک انسانی وجود میں بیک وقت مل جائے یہ شاید مشکل ہی ہے۔

افسانوی کردار جو رام لعل نے تخلیق کیے ہیں وہ بے شمار ہیں مگر سب کے سب واقعات کے تیز دھارے پر تنکے کی طرح تیزی سے بہتے چلے جاتے ہیں کہ واقعہ خود کردار ہے اور کردار اس کے لیے ہے۔ کہ رام لعل کے افسانوی کرداروں کے اصلی ماخذ کو ڈھونڈ نکالنا کوئی ضروری نہیں ہے۔

انہیں آزاد اور زندہ وجود کے طور پر تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ یہ پرچھائیں واقعی انسانوں کی تابع نہیں ہوتی، متوازی چلتی ہے اور اس کا وجود، واقعی انسانوں سے الگ کتاب کی فضا اور کتاب لکھنے والے کی ضروریات سے ہوتا ہے۔

عام طور پر ہم لٹریچر سے کیا مراد لیتے ہیں؟ خطابت، مبالغہ، لفظی آرائش، آراستہ جملے اور محترم ناموں کی ایک دنیا۔ وہ قابلِ فخر و مباہات ہستیاں کہ جب جوان تھیں تو زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھا کرتی تھیں۔ لیکن وہی جب ایک بار شہرت پا لیتی ہیں تو خود کو تجرید اور علاحدگی، تکرار اور ایک محتاط عقلِ سلیم کے دائرے میں محدود کر لیتی ہیں اور جب کبھی اقلیم ادب میں جہاں تصنع اور بناوٹ اتنا دخل پا لیتے ہیں کہ اس کی طرف دھیان بھی نہیں جاتا کوئی زبان کھولتا ہے مگر صرف کسی لفظی خوش مذاقی یا آرائش و زیبائش کے لیے نہیں بلکہ اس لیے کہ وہ کچھ جانتا ہے، اور کچھ کہنا چاہتا ہے — اور واقعی کچھ کہنا چاہتا ہے۔ مگر اس کا انجام کیا ہوتا ہے؟ ..... ایک کایا پلٹ، ایک تغیرِ عظیم، جیسے سارے بند دروازے ..... اچانک کھل گئے ہیں مگر ہوا کا یہ تیز جھونکا خوشگوار بھی ہے! جیسے باہر گلی کی ساری آوازیں، شور و شغب سب کو کسی ہچکچاہٹ کے بغیر اندر آنے کا اذنِ عام مل گیا ہے۔ گویا کہنے والا قصے کے واقعات بیان نہیں کر رہا ہے بلکہ خود قصہ پکار پکار کر اس کی زبان سے اپنی بے ترتیبی، بدسلیقگی، بدنظمی اور بکھراؤ کی داستان بیان کر رہا ہو — راجکمل ایسی ہی ایک آواز ہے۔ اور راجکمل کے بعض ایسے معاصرین جنہیں اپنی [illegible] بہار جدیدیت پر بڑا ناز ہے تو کہا ہے کہ وہ اپنی جس جدت اور ندرت [illegible] فخر

کرتے ہیں، ناز کرتے ہیں، وہی دراصل ان کی بے چارگی ہے جو مکمل مہملیت اور بے ربطی، ابہام اور اہمال سے کچھ الگ نہیں۔ لیکن یہ بے چارگی ہی ان کو افسانہ لکھنے، افسانوں کا تجزیہ کرانے، افسانوی مجموعوں کا جشن اجراء کرانے اور ان سب کو شائع کرانے اور مشتہر کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اس کے برعکس رام لعل نے بیانیہ اور منطقی انکشافات کو اپنی افسانوی زبان اور طرز کا سرچشمہ بنایا اور اس سے ایک گہرا ربط و آہنگ قائم کرنے میں غیر معمولی حد تک کامیاب رہا۔

بہر حال! یہ کہ میں مستقلاً اس کی تخلیقات کا بیان و تجزیہ کروں اور کرتا رہوں تو بھی اس کے بارے میں کوئی واضح تصور نہیں دے سکتا کہ جہاں تک معانی اور مفاہیم کے منتقل کرنے کا سوال ہے۔ میں اگر اس میں کوئی کوتاہی نہ کروں تب بھی "لہجہ" رہ جاتا ہے کہ رام لعل کے لہجے کو تنقید میں منتقل کر دینا اگر دشوار نہیں تو سہل بھی نہیں ہے۔

کسی بھی اردو کے بک اسٹال کے گرد ایک اچھا خاصا حلقہ بن جاتا ہے اور وہاں ہر مشہور ادیب، شاعر اور نقاد پر تمام پرشوق نوجوانوں کی گہری نظر ہوتی ہے، اور انگریزی ادب، روسی ادب، اردو ادب، فرانسیسی ادیبوں اور شاعروں کی "اشاریت" اور ماقبل سقراط یونانی فلسفے پر عالمانہ تقریریں ہوتی ہیں، پھر بحث ہوتی ہے مگر یہ بات قابل توجہ ہے کہ تجریدیت اور علامتیت کی باریکیوں میں بے سبب دلچسپی لینے والے نئے ادباء اور شعراء سیدھے سادے اور صاف ستھرے افسانوں پر توجہ نہیں کرتے یہ ذہانت کی کمی ہے کہ انہیں موسم بہار کی رات بہت مختصر نہیں لگتی اور ایسا نہیں لگتا کہ رات بہت جلد گذر گئی ہے اور کھلے دریچوں سے صبح کی سانسیں اندر

داخل ہونے لگی ہیں اور نسیمِ سحر کے نرم و نازک ہاتھوں کے لمس سے پردوں کے کنارے دھیرے دھیرے جھوم اٹھے ہیں۔ شب کی گذرتی ہوئی ساعتوں میں شمعوں کی لَو اور جھلملاتی ہوئی لگ رہی ہے، اور رات ڈھلے میز پر بکھرے ہوئے رام لعل کی ڈائری کے اوراق یخ بستہ اور خنک ہواؤں میں کھڑکھڑانے لگے ہیں، ہر شے جماہیاں لیتی نظر آتی ہے اور باہر کشادہ خالی خالی سنسان گلیاں اور طویل معلوم ہوتی ہیں۔ صرف یہاں وہاں پچھرے کی بنڈیاں ایک قطار میں شور مچاتی اور کھڑکھڑاتی ہیں۔

اس ڈائری میں رام لعل نے بعض خواب بیان کیے ہیں اور بعض حقائق۔ خواب دیکھنا انسانیت کے روشن مستقبل کی ضمانت ہے اور دنیا کے تمام ملکوں کے تمام ادبا اور شعرا خواب دیکھتے رہے ہیں اور دیکھتے رہیں گے کہ بقولِ غالب ؎

ہجومِ سادہ لوحی پنبۂ گوشِ حریفاں ہے
وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں۔

■■

فن میں شخصیت کا اظہار

فن اور فنکار کی شخصیت کے مابین انسلاکات کی مختلف صورتیں ہیں۔ ایسا اس لیے بھی ہے کہ اسی پارۂ فن میں تازگی، حُسن اور زندگی جیسے عوامل ہوتے ہیں، جہاں فنکار کی اپنی شخصیت اپنی پوری وسعتوں کے ساتھ اور رسکن کے الفاظ میں "پورے خلوص دل کے ساتھ" نمایاں ہوتی ہے۔ اگر ایک طرف یہ کہنا صحیح ہے کہ فنکار کا کام اپنی شخصیت کے رشتے سے آزاد نہیں ہو پاتا بلکہ اس کے فن میں روح اس کی شخصیت کے رشتے سے ہی پیدا ہوتی ہے تو دوسری طرف یہ کہنا بھی صحیح ہے کہ صرف صحیح لکھنا اس بات کی دلیل نہیں کہ جو چیز لکھی گئی ہے وہ دل کش، جاذبِ نظر اور موثر بھی ہے اور اگر اسے تسلیم کر بھی لیا جائے تو یہ محض ایک تکنیک ہے جس کے سہارے تاثر پیدا کیا جاتا ہے دل کشی کو وجود میں لایا جاتا ہے تو پھر الفاظ کی شعلہ فشانی، گرمی اور توانائی کے بابت کیا کہیں گے۔؟ کیا یہ کیفیت الفاظ میں شخصیت کے اکتساب سے جدا ہے۔؟ کیا میر کے ان اشعار میں یہ بات نظر نہیں آتی کہ ؎

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
ورنہ میں وہی خلوتیٔ رازِ نہاں ہوں

اور یہی شعلہ فشانی، گرمی اور توانائی غالب کے اس شعر میں بھی موجود ہے ؎

لکھتا ہوں اسدؔ سوزشِ دل سے سخن گرم
تا رکھ نہ سکے کوئی مرے حرف پہ انگشت

اب اسی بات کو یوں دیکھیے کہ فرانسیسی تنقید میں سینٹ بیو کا نام بہت ہی اہم کہا جائیگا۔ اس کے نزدیک کسی پارۂ فن کو سمجھنے کے لیے فن کار کو بھی سمجھنا ضروری ہے کہ یہ معاملہ ویسا ہی ہے جیسے کہ پھل کو سمجھنے کے لیے درخت کا سمجھنا ضروری ہے۔ دو ہی باتیں ہو سکتی ہیں ایک تو یہ کہ فنکار کی شخصیت غیر اہم ہے اور اس کی فنکارانہ کاوش ہی اہم ہے اور دوسری صورت یہ کہ شخصیت ہی اہم ہے اور فن شخصیت کا اظہار۔ یہ باتیں یقیناً متضاد ہیں۔ میں ان تضادات کو ملحوظ رکھتے ہوئے کچھ ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کروں گا جو نسبتاً دشوار ہے اور گہرائی میں جانے کی دعوت دیتا ہے کہ انگریزی تنقید کے دو اہم دبستانوں میں مارکسی دبستان تنقید اور نفسیاتی دبستان تنقید ہیں۔ دونوں ہی کی روح اس کلیدی جملے میں مضمر ہے کہ "فن شخصیت کا اظہار ہے"۔ یہی سبب ہے کہ مارکسی تنقید کا روح رواں کاڈویل اور نفسیاتی تنقید کا امام ہربرٹ ریڈ دونوں کے دونوں فن کو شخصیت کا اظہار ہی تسلیم کرتے ہیں۔ اور جب ایلیٹ نے یہ لکھا کہ "فن شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے" تو شدید اختلافات رونما ہوئے اور ہربرٹ ریڈ نے کئی صفحات سیاہ کر ڈالے اور بڑی مؤثر اور جاندار دلیلوں اور تنقیدی تجزیوں سے ایلیٹ کی یہ بات نفسیاتی تنقید کی روشنی میں بے بنیاد ثابت کر دی۔ بعد میں ایلیٹ نے بھی اسے تسلیم کیا اور یہ بھی لکھا کہ ییٹس پر لکھتے وقت اس نے ییٹس yeats کے فن میں شخصیت کے اظہار کو نمایاں کر کے خود اپنی تردید کر دی۔ اور خود ایلیٹ کے

یہ الفاظ ان تمام ناقدوں کے لیے جو فن کو شخصیت کا اظہار نہیں مانتے اور ایلیٹ کے اس قول پر جو فن کو شخصیت سے فرار پر منحصر ہے، درسِ عبرت ہیں کہ ایلیٹ نے اپنی کج روی کو صدقِ دل سے تسلیم کر لیا اور معذرت خواہ بھی ہوا........ فن ایک نفسیاتی اور داخلی عمل ہے ایک کشمکش ہے، جس کے ایک سرے پر فنکار ہے اور دوسرے سرے پر اس کا ماحول جسے وہ بدلنا چاہتا ہے۔ یہ تضاد ہے۔ اب صرف اظہار کا نہیں بلکہ شخصیت کو مناسب اور موزوں الفاظ پہنانے کا مسئلہ سامنے ہے۔ اب ایسی صورت میں شخصیت کو فن سے جدا اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ فن محض ایک شعوری کوشش ہے، اس لاشعوری احساس کو پیش کرنے کی کوشش ہے جسے فن کار اپنے اوپر عاید کر لیتا ہے ورنہ اصل میں تو شخصیت ہی ہوتی ہے بقول میر ؎

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

مسئلہ فن کو شخصیت سے الگ کرنے کا ہرگز نہیں بلکہ اصل مسئلہ شخصیت کو فن کے تابع کرنے کا ہے۔ یا پھر فن کو شخصیت کے تتبع تک لانے کا ہے۔ اس رشتے کو اُبھارنا اس لیے بھی اہم ہے کہ گذشتہ کئی برسوں سے اسی رشتے کو توڑنے کی بطورِ خاص کوشش کی جا رہی ہے۔ یہ دیکھنے والے بہت کم ہیں کہ اردو کی نئی تنقید فی الواقع گونگی ہوتی جا رہی ہے اور اردو کا نیا ناقد صرف بادہ پیماؤں کی حرکات کا محتاج بنتا جا رہا ہے ورنہ یہ تو سوچنے کی بات ہے کہ انفرادیت، خلا سے نہیں آتی بلکہ فن کار کی شخصیت میں پنہاں ہوتی ہے۔ اور یہ کہنا کہ فن تو قوانینِ حُسن کا تابع ہے جس کا ایک خارجی معیار ہوتا ہے اور اسے کوئی بھی شخص حاصل کر سکتا ہے اس لیے کہ ایک ہی بات کو بیان کرنے کے طریقے مختلف ہو سکتے ہیں، بے معنی اور لغو ہے، اس لیے کہ اسلوب اس سے وجود میں نہیں آتا کہ اتنے مختلف طریقوں میں کون سا طریقہ اپنایا گیا ہے۔ کیونکہ ہم کسی منشی یا محرّر کے حوالے سے بات نہیں کر رہے ہیں بلکہ ایک فن کار کے حوالے سے کر رہے ہیں۔ اسلوب کی انفرادیت ہو کہ جذبات کی انفرادیت

بات ہر حال طرزِ فکر کی یا طرزِ احساس کی ہے۔ اور یہ طرزِ فکر اور احساس شخصیت سے جدا نہیں اور یہی وہ پہلو ہے جو کسی شاعر کو ایک منفرد آواز اور لہجہ بخشتا ہے اور یہی اسلوب کی بنیاد بھی ہے کہ بہترین اسلوب وہاں وجود میں آتا ہے جہاں شاعر اسلوب سے تو بے خبر ہے مگر شخصیت سے باخبر کہ بقولِ غالبؔ ؎

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیاں اور

"یہ اندازِ بیاں اور" اصل انفرادیت ہے .... یہ انفرادیت اصل میں طرزِ فکر ہے یا طرزِ احساس۔ اس کو یوں دیکھیے کہ کلامِ غالبؔ میں معاشی) اور معاشرتی تقاضوں) کی تصویر کشی تو ہے مگر اس تصویر کشی میں انسانیت کا سوز ہے اور اس کی اپنی آواز بھی اس لیے صاف ہے کہ اس میں اس کے دل کی دھڑکنیں بھی صاف سنائی دے رہی ہیں یہی اسلوب کی انفرادیت ہے۔ تمثیلی طور پر ۱۸۵۷ء کے روح فرسا واقعات کے تناظر میں یہ اشعار دیکھیے گا۔

اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل
زنہار گر تمہیں ہوسِ نائے و نوش ہے
ساقی بہ جلوہ دشمنِ ایمان و آگہی
مطرب بہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط
دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے
یا صبحِ دم جو دیکھیے آ کر تو بزم میں
نے وہ سرور و شور نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی تھی سو وہ بھی خموش ہے

ایک لطیف بات یہ ہے کہ ذوق ہر چند کہ ہر فن میں طاق تھے مگر ان کے یہاں فی الواقع
اسلوب نہ تھا

قسمت ہی سے لاچار ہوں اے ذوق ورنہ
ہر فن میں ہوں میں طاق مجھے کیا نہیں آتا

لیکن شاعری ہر فن میں طاق ہونا نہیں ہے کہ شاعری محض [illegible] نہیں ہے۔ شعراء کی فہرست
ہر زمانے میں بہت طویل ہوا کرتی ہے، مگر ان میں واقعی شاعر بقول غالب دو ڈھائی ہی
ہوتے ہیں۔ غالب تو فیضی کو بھی بحیثیت شاعر تسلیم کرنے میں تامل کرتے ہیں۔ دراصل
بڑا فن کار وہ ہے جو اپنی شخصیت کے اظہار اور فن کے مطالبات کے درمیان ہم آہنگی
پیدا کر لیتا ہے کہ اس طرح وہ اپنی خودی (Egoistic character) اور غیر خودی
(Altruistic character) کے درمیان ایک ہم آہنگ رشتہ پیدا کر لیتا ہے۔
اور جو فن کار توازن پیدا نہیں کر پاتا اس کی شخصیت پارہ پارہ اور منتشر ہو جاتی ہے۔ اب
میں ایک سیدھی سی بات پیش کرتا ہوں کہ غالب سے بہت پہلے میر ہیں بقول پروفیسر
خواجہ احمد فاروقی: "میر کے فن کی عظمت کا راز یہی ہے کہ اس کی آواز وقت کی بے رحم
طاقتوں کے خلاف بھرپور اظہار ہے"۔ میر کے فن کا مطالعہ کرتے وقت ہمیں یہ بات
ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ میر کی زندگی کو ایک خاص نہج پر لگانے میں میر کے درویش
صفت چچا امان اللہ کا بہت ہاتھ تھا۔ میر کے دور میں سکھوں اور مرہٹوں کے ہاتھوں بے
اندازہ ظلم و ستم ہوئے تھے۔ میر کی سوسائٹی میں ایک نامیاتی ربط قائم نہیں رہا تھا اور جب ہم میر
کی شاعری کو اس عنوان سے دیکھتے ہیں تو میر کے یہاں جو ایک مخصوص قسم کی فضا بنتی ہے اس
میں ایک مخصوص قسم کے کردار جنم لیتے ہیں۔ وہ کردار جو ایک تکیہ نشین درویش کی طرح اپنے
خانقاہی دوستوں کی مجلس میں انہیں کے رنگ میں عام مگر دردمند لہجے میں باتیں کیا کرتا ہے۔
وہی لہجے کی شکست، منکسر المزاجی، طول طویل باتیں، جن میں کبھی کبھی تعلّی کا رنگ بھی آ جاتا ہے

کچھ عارفانہ رنگ، کچھ بے ثباتی کا گہرا نقش، ایک محویت کا عالم، اس کی خصوصیات نظر آتی ہیں۔ میر کا یہ مثالی کردار میر کا آدرش ہے، جسے میر خود اپنا بنانا چاہتا ہے، یا بتاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کردار میں میر کے والد اور چچا کا کردار بھی جھلکیاں دکھاتا ہے جس پر میر کے دورِ پر آشوب کے گہرے نقوش بھی ثبت ہیں۔ میر نے اپنے نسلی اثرات کے ساتھ ساتھ اپنے دور اور اس کے تمام مسائل کو اپنی طبیعت میں رچا کر اپنے دل میں سمو لیا تھا۔ اور تب اسے پورے خلوص کے ساتھ پیش بھی کیا تھا۔ اسی وجہ سے اسے انفرادیت بھی حاصل ہو سکی کہ فن میں مسئلہ صرف ترسیل یا ابلاغ کا نہیں ہوتا بلکہ جذبانیت کا بھی ہوتا ہے۔ جس کے یہاں جذبات نہ ہوں، اس کی تحریر میں کوئی اسٹائل نہیں ہوتا۔ اس سے یہ مفہوم نہیں نکلتا کہ خطابت سے لازمی طور پر اسٹائل وجود میں آتا ہے کہ خطابت تو جذباتی انداز کا ایک غلط بدل ہے۔ یہ شئے اپنی شخصیت کے مستعار جامول Mannerism اتارنے اور اپنی آواز کو پانے سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک ایسا آدمی جو چارہ ساز ہو اور غم گسار بھی ہو کہ بالکل یہی بات غالب کے اس شعر میں بھی پوشیدہ ہے کہ ؎

یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
کوئی چارہ ساز ہوتا کوئی غم گسار ہوتا

ظاہر ہے شاعر کی اصل شخصیت وہیں جلوہ گر ہوتی ہے جہاں وہ آدمی کے روپ میں ہمارے سامنے آتا ہے۔ میر کی آواز کو پہچاننا اسی لیے مشکل ہو گیا کہ انہوں نے جو ایک جوگی کا سوانگ بھرا وہ ان کی اصل شخصیت پر کچھ اس طرح مستولی ہو گیا کہ بالعموم ان کی اسی آواز کو لوگ میر کی آواز سمجھنے لگے ؎

فقیرانہ آئے صدا کر چلے
میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے

یہ صحیح ہے کہ بے نیازی اور استغنا ران کی شخصیت کا ایک اہم جز ہے، لیکن ان کی دردمندا

آواز کی صرف یہی ایک لے نہیں۔ ایک لے وہ بھی ہے جس کا تعلق ان کے اپنے احترام نفس سے ہے ؎

نہ بھائی ہماری تو قدرت نہیں
کھنچیں میرؔ تجھ سے ہی یہ خواریاں

تا وقتیکہ ان کی شخصیت کی اس پیچیدگی کو ہم سامنے نہ رکھیں جو کہ ان کے احترامِ نفس سے ہے اور جو ان کے احترامِ نفس اور احترامِ آدمیت کے درمیان ایک توازن کا رشتہ قائم کرتی ہے، ہم ان کی آواز کو پہچاننے میں غلطی بھی کرسکتے ہیں۔ توجہ طلب بات تو یہ ہے کہ میرِ ستم دیدہ کے لہجے میں کوئی بھی نسائیت نہیں ہے۔ وہ اظہارِ شکست بھی کرتے ہیں تو بہادری کے لہجے میں کرتے ہیں اور یہاں لہجہ بہت اہم ہے کہ یہ لہجہ کا شعر ہے ؎

بارے کل بھڑ گئے اس ظالم خوں خوار سے ہم
منصفی کیجیے تو کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا

"کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا" یہ اصل میں میرؔ کا لہجہ ہے نہ کہ "مقابلہ تو دلِ ناتواں نے خوب کیا"۔ میرؔ زخمی ہوتے ہیں، قتل ہوتے ہیں، لڑتے بھڑتے ہیں اور بے حمیت ہو کر پھر وہاں جاتے بھی ہیں ؎

اج پھر تھا بے حمیت میرؔ واں
کل لڑائی سی لڑائی ہو چکی

لیکن میرؔ نہ اپنی آن میں فرق آنے دیتے ہیں اور نہ ان کے لہجے میں نسائیت ہی پیدا ہوتی ہے۔ دردمندی کی آواز اور نسائیت کے لہجے میں بڑا فرق ہوتا ہے ؎

سخن کی نہ تکلیف ہم سے کرو
لہو ٹپکے ہے اب شکایت کے بعد

اصل شخصیت میرؔ کی یہ ہے جو کبھی کبھی اس قدر بلند بانگ ہو جاتی ہے ؎

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں
جلوہ ہے مجھ ہی سے لب دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے میں طبع رواں ہوں

اور بات یہاں تک پہنچتی ہے کہ اس فن میں کوئی میرا معارض کیا ہوگا کہ اول تو میں خود سند ہوں۔ دوئم یہ کہ یہ میری زبان ہے۔ ظاہر ہے کہ میری زبان صرف میری ہے اور کسی کی نہیں ہو سکتی کہ یہ آواز میر خانہ خراب کی سی ہے، جو دور سے ہی پہچانی جا سکتی ہے۔
یہ دراصل اسلوب کی شناخت ہے۔ اور انفرادیت کو شخصیت کے آئینے میں دیکھنا ہے کہ اسلوب دراصل افکار یا جذبات کی نوعیت پر منحصر نہیں بلکہ اس کی شناخت شخصیت کے رشتے سے ہوتی ہے کہ اسلوب اس نقش کا نام ہے جو کہ شخصیت تحریر میں چھوڑتی ہے۔ اور یہیں منفرد اندازِ فکر پیدا ہوتا ہے اور اپنے طرزِ فکر کو یا اس نقش کو شاعر اس وقت مرتسم کرتا ہے جب کہ وہ اندازِ بیان کے تمام مستعار اسالیب سے درگذر کرتا ہے۔

علم نفسیات کے مطابق شخصیت منظّم ہوتی ہے۔ ایگو کے گرد اور ایگو محض خودنگری یا خودگری نہیں بلکہ اپنی مخالفت بھی ہے۔ بقول ہربرٹ ریڈ کریکٹر شخصیت کا جزوِ اعظم ہے یا سنگ بنیاد۔ اور کیریکٹر کے یہ معنی نہیں کہ وہ اٹل اور ٹھس ہو اور اس میں کوئی لچک نہ ہو، کہ شخصیت دراصل ہر طرف جھکتی ہے اور اپنے ماحول سے مطابقت پیدا کرتی ہے لیکن اپنے مرکزِ ثقل سے ہٹتی نہیں ہے اور اس میں ایک ایسی صفت بھی ہے کہ جس صفت کے باعث شخصیت میں وزن پیدا ہوتا ہے اور اس کی ترقی میں وقار پیدا ہوتا ہے۔ اور شخصیت کا یہ معیار نہ صرف عام انسانوں کے بارے میں صحیح ہے بلکہ فن کار کے بارے میں تو بطورِ خاص صحیح ہے کیونکہ فن اگر کسی ایگو کی کشمکش کا نتیجہ ہے۔ جو کہ وہ اپنے ماحول کے بالمقابل

محسوس کرتا ہے تو پھر اس کی کشمکش کا وزن تو اسی وقت محسوس ہوگا جب وہ اس کشمکش میں کسی جگہ کھڑا ہو کہ فن کسی حقیقت مطلق یا ازلی صداقت کی دریافت نہیں کہ اس میں دریافت کرنے والے کی شخصیت بے معنی ہوکر رہ جائے اور ہم یہ کہہ سکیں کہ ہمیں دریافت سے دلچسپی ہے نہ کہ دریافت کرنے والے سے اور یہ تو صرف اس دکھ درد کی کہانی ہے جو کہ فن کار اپنے ماحول کے تصادم میں محسوس کرتا ہے اور اسے قبول کرنے یا نہ کرنے میں تبدیل کرنے کا رویہ اختیار کرتا ہے۔ کہ بقول میرؔ ؎

ہم کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

ہر چند کہ اس شعر کی تمام تر ذمہ داری فن کار کی داخلیت میں ہے اور اس کا حسن اسے خارجی نقطۂ نظر سے بیان کرنے میں ہے اور وہ اپنے اس طریق کار سے جس عالم گیر صداقت (Relative constant) یا اضافی دائمیت تک پہنچتا ہے اس میں اس کا نفس ایک حصہ لینے والے جانب دار فاعل کی حیثیت سے کام کرتا ہے۔ کسی بھی فن کار کے فن کو سمجھنے کے لیے اس کی شخصیت کا مطالعہ اسی لیے اہم ہوتا ہے کہ وہ اس کے مصدرِ شخصیت سے صادر ہوتا ہے۔ لیکن اگر شخصیت میں کوئی مرکزِ ثقل نہ ہو تو پھر ہم اسے کیوں کر جانچ سکتے ہیں۔؟ جذبات کی گہرائی ہو یا شخصیت کی پہنائی ان دونوں کو جانچنا یا پرکھنا اسی صورت میں ممکن ہو سکتا ہے جب کہ ہمیں اس کے کسی مستقر کا علم ہو۔ ان حالات میں یہ کہنا صحیح ہے کہ شخصیت اسی کے پاس ہوتی ہے جس کے پاس کیریکٹر یا conduct ہوتا ہے۔

اب ایک سوال یقیناً سامنے آئے گا کہ کیا کیریکٹر شخصیت کے مرادف ہے یا نہیں ؟ بات یہ ہے کہ کیریکٹر فن کار کی شخصیت کا مرکزِ ثقل ہوتا ہے جس کے گرد اس کی شخصیت گردش کرتی ہے۔ بشرطیکہ فن کار کو اپنی شخصیت کے فروغ دینے کا موقع ملے کہ شخصیت کو آپ انسانی دوستی کا منفرد انداز (Individualised Humanity) بھی کہہ سکتے ہیں

یعنی اس میں احترامِ نفس کے ساتھ احترامِ انسانیت بھی ہوتا ہے اور یہ ایک ایسی شے ہے جس کا معیار تکمیلِ شخصیت کے مادّی وسائل اور روحانی وسائل کے مطابق ہر زمانے میں بدلتا رہے گا۔ انسان کی شخصیت کے ارتقا کی کوئی منزل نہیں۔ اب ہم اس جگہ پہونچتے ہیں کہ جہاں شخصیت کی خودی ہی اہم نہیں بلکہ اس کی غیر خودی Altruistic یا انسان نوازی بھی اہم ہے۔ یہاں کوئی بھی تضاد نہیں اور Character اگر ہو جب بھی اس کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرنے کے سوا کوئی اور بات ممکن نہیں۔ اس طویل نفسیاتی تشریح کو سمیٹتے ہوئے اب میں غالبؔ کے ایک شعر کی طرف آرہا ہوں جس کی تحقیق یا تشریح سے یہ بات اُجاگر ہو جائیگی کہ غالبؔ کی انا دوسروں کے مقابلے میں بڑھی ہوئی تھی۔ اور یہ Egois tic character ہی شخصیت کا جزوِ اعظم ہے جس کا فن میں یوں اظہار ہوتا ہے ؎

غالبؔ خدا کرے کہ سوارِ سمندِ ناز
دیکھوں علی بہادرِ عالی گہر کو میں

تحقیق کر کے محققینِ غالبؔ نے جو تفصیلات پیش کی ہیں ان کی روشنی میں یہ شعر کچھ اس طرح ہو جاتا ہے کہ نواب علی بہادر ثانی اپنے باپ نواب ذوالفقار بہادر کی وفات کے بعد مئی ۱۸۵۱ء میں ریاست باندہ کی گدّی پر بیٹھے۔ باندہ میں ان کا عہد بڑے سکون اور اطمینان کا تھا۔ منیرؔ شکوہ آبادی نے قصیدہ کے ایک شعر میں اس کی طرف یوں اشارہ کیا ہے کہ ؎

نوّاب کے کرم سے زمانہ ہے کامیاب
باندہ میں روز دیکھیے جرچا ہے عید کا

مگر یہ امن و سکون کا منظر چشمِ فلک کو گوارہ نہ ہوسکا اور ۱۸۵۷ء کی آزادی کی جنگ میں نواب علی بہادر بھی عملاً شریک ہو گئے اور رانی جھانسی کے دست راست بنکر کارہائے

نمایاں انجام دیئے مگر جب حالات نے کروٹ بدلی تو انہیں مجبوراً ہتھیار ڈالنا پڑا اور انگریزوں کے رحم وکرم پر خود نواب علی بہادر ہو گئے۔ اب چونکہ انہوں نے اس کارگری سے جنگ میں حصہ لیا تھا کہ بعض انگریزوں کی جانیں فی الواقع ان کی وجہ سے بچ گئی تھیں۔ اسی وجہ سے انگریزوں نے جانیں بچانے کے عمل سے خوش ہو کر تمام اہل خاندان کے لیے ازراہِ ہمدردی یا ازراہِ دوستی تین ہزار روپے ماہ وار کا وظیفہ مقرر کر دیا۔ اور انھیں اندور میں نظر بند کر دیا۔ نواب علی بہادر کا انتقال ہیضے کے عارضے میں ۱۴ر اگست ۱۸۷۳ء میں بنارس میں ہوا جہاں وہ سرکار کی اجازت سے کسی ذاتی کام سے گئے تھے۔ اب سوال یہ ہے کہ غالب سے علی بہادر کا رشتہ ہی کیا ہے۔ اس سلسلے میں مالک رام کے مضمون "نواب علی بہادر خاں باندہ" (مطبوعہ آج کل فروری ۱۹۵۷ء) کے بعض حوالوں سے استفادہ کرتے ہوئے محمد مشتاق شارق یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ "نوابان باندہ سے غالب کی رشتہ داری کا آغاز نواب علی بہادر اول کے زمانے سے ہوتا ہے۔ جنہوں نے اپنی دوسری شادی آگرہ میں غالب کی ممانی کی ہمشیرہ سے کی تھی اور اسی کے بطن سے ۱۸۰۰ء میں کالنجر کے مقام پر ذوالفقار بہادر کی ولادت ہوئی تھی۔ غالب بنام انوار الدولہ نواب سعد الدین خاں شفیق رئیس کدورہ کالپی میں یہ جملے ملتے ہیں کہ "میرا دل جانتا ہے کہ آپ کو دیکھنے کا میں کس قدر آرزومند ہوں۔ میرا ایک بھائی، ماموں کا بیٹا، نواب ذوالفقار بہادر کی حقیقی خالہ کا بیٹا تھا اور مسند نشین حال کا چچا تھا اور میرا ہمشیر بھی تھا۔ یعنی میں نے اپنی ممانی کا اور اس نے اپنی پھوپھی کا دودھ پیا تھا۔ وہ باعث ہوا تھا بندیل کھنڈ آنے کا۔" علی بہادر کے والد نواب ذوالفقار علی بہادر کے عہد میں غالب باندہ میں چھ ماہ کے قریب قیام پذیر رہے۔ ان کی کئی غزلیں اسی زمانے کی یادگار ہیں جن کے مقطع کے اشعار یوں ہیں ؎

تھی وطن میں شان کیا غالب کہ ہو غربت میں قدر
بے تکلف ہوں وہ مشتِ خس کہ گلخن میں نہیں

اور یہ شعر بھی دیکھیے ؎

کرتے کس منہ سے ہو غربت کی شکایت غالبؔ
تم کو بے مہری یارانِ وطن یاد نہیں

اب سوال یہ ہے کہ "سوارِ سمند ناز سے" کیا مراد لیا جائے۔ بقول محمد مشتاق شارق اس کے دو مفاہیم ہیں:

۱۔ باندہ کی ریاست ایک زمانہ میں خود مختار ریاست تھی، مگر شمشیر بہادر کے عہد حکومت میں ۱۸۰۴ء میں اسے انگریزوں نے لے لیا۔ اور حاکمِ وقت کا چار لاکھ سالانہ وظیفہ بطور گذارہ مقرر کر دیا۔ بعد میں سکونت کا ایک بڑا علاقہ عطا کر کے انہیں حفاظتی دستہ رکھنے کی اجازت بھی دے دی۔ شمشیر بہادر کے بعد ذوالفقار بہادر اور ذوالفقار بہادر کے بعد ۱۸۵۱ء میں علی بہادر وارث مقرر ہوئے۔ مگر وہ صرف رئیس باندہ قرار پائے۔ فطری اور نفسیاتی بات ہے کہ اقتدار سے محرومی کا احساس ان کی شخصیت میں پیوست ہو گیا۔ یہ جذبہ غدر میں اظہار پاتا ہے اور اسی وجہ سے وہ انگریزوں کے خلاف اٹھ کھڑے ہوئے تھے۔ ان کی اس محرومی سے غالبؔ کے احساس بھی مجروح ہوئے تھے اور شخصیت پر اس کا گہرا اثر شعر کے پیکر میں یوں ڈھلتا ہے کہ خدا کرے کہ علی بہادر کو کھویا ہوا اقتدار پھر سے مل جائے۔ یعنی ان کی ضبط شدہ ریاست بقول غالبؔ انھیں پھر مل جائے اور یہ دعا ہے کہ وہ پھر سے ریاست کے مسند نشیں ہو سکیں۔

۲۔ شخصیت کی پیچیدگی کی ایک دوسری شکل بھی ہے کہ نواب علی بہادر نے اپنی عمر میں تین نکاح کیے تھے۔ پہلی بیوی تھی مبارک محل، جن سے باندہ میں نکاح ہوا تھا۔ لیکن بعد میں انہوں نے مبارک محل کی چھوٹی بہن افتخار محل سے بھی نکاح کرنا چاہا۔ لیکن شریعت اسلام میں دو سگی بہنوں سے بیک وقت نکاح کرنا جائز نہیں۔ اس لیے یہ بات کھل کر تو کی نہیں جا سکتی تھی۔ بعض لوگوں کے خیال میں مبارک محل اور افتخار محل رشتے سے کسی دوسری

طرح سے بنیں تھیں یعنی سگی بہنیں نہ تھیں۔ اب غالبؔ کی شخصیت میں یہ بات شاید مستحسن نہ تھی اور یہ احساس شخصیت میں گھر کر لیتا ہے اور یہ بات سامنے آتی ہے کہ "سوارِ سمندِ ناز" کی ترکیب سے مفہوم یہ نکلتا ہے کہ نواب کی رسائی افتخار محل تک ہو جائے اور وہ اپنی مراد پالیں۔ یعنی خواہ یہ درست ہو کہ نادرست وہ وصل کی لذت حاصل کرلیں۔ قرین از قیاس ہے کہ یہ طنزیہ انداز ہے۔ اور اس میں ظریفانہ انداز ہے اور یہ طنز و ظرافت غالبؔ کی شخصیت کا طرۂ امتیاز ہے۔

اب مسئلہ ہے "عالی گہر" کا۔ کہ یہ لفظ قافیے کی مجبوری سے نہیں کہ غالبؔ تھوڑی سی فکر کے بعد کوئی اور مناسب قافیہ استعمال کر سکتے تھے۔ غالبؔ کی فطرت یہ تھی کہ وہ اشاروں میں بات کہنے کو کھل کر کہنے پر ترجیح دیتے تھے یہ ان کی شخصیت بھی تھی اور یہی شخصیت فن میں بھی اسی طرح اظہار پاتی تھی۔ پہلی نفسیاتی پیچیدگی تو یہ تھی کہ غالبؔ کی انا (Ego) دوسروں کے بالمقابل زیادہ بڑھی ہوئی تھی۔ وہ خود کو نسبی اعتبار سے اعلیٰ اور ارفع سمجھتے تھے اور خود نواب علی بہادر ان کی نظر میں مجہول النسب تھے۔ یہ بات وہ کھل کر تو کہہ نہیں سکتے تھے۔ اس لیے کہ غالبؔ صرف شاعر تھے اور نواب علی بہادر بہر حال نواب تھے۔ اور صاحبِ ثروت اور صاحبِ اقتدار تھے۔ غالبؔ کے محسن تھے۔ مگر "علی بہادر عالی گہر" کا ٹکڑا ایسا ہے جیسے کہ کسی بزدل سے یہ کہیں کہ آپ تو بڑے بہادر ہیں۔ یعنی عالی گہر کے ظاہری معنی عالی نسب کے ہیں، مگر غالبؔ کا اشارہ یہ ہے کہ نواب علی بہادر خواہ کتنے ہی صاحبِ ثروت، صاحبِ اقتدار اور ذی وقار کیوں نہ ہو مگر ہیں بہر حال مجہول النسب۔ اور نسبی اعتبار سے اس لائق نہیں کہ انہیں غالبؔ سے کوئی مقابلہ ہو۔ اس کی تفصیل بھی دل چسپ ہے۔

ضلع ہمیر پور کے جنوبی حصے میں ایک چھوٹا سا قصبہ ہے جیتپور۔ اٹھارہویں صدی عیسوی میں یہاں راجہ چھتر سال بندیلے کی حکومت تھی۔ جب نواب محمد خاں بنگش نے جیت پور

کا محاصرہ کیا تو والیٔ ریاست نے پیشوا باجی راؤ اول کو اپنی مدد کے لیے بلایا۔ یہ ۱۷۲۹ء کا واقعہ ہے
حالات سے مجبور ہو کر بنگش کو صلح کرنی پڑی اور وہ جیت پور کو خالی کر کے واپس اپنے علاقے
فرخ آباد کو چلا گیا۔ راجہ چھتر سال نے اس احسان کا بدلہ یوں دیا کہ باجی راؤ کو باندہ میں ایک
بڑی جاگیر دے دی۔ اور اس کے علاوہ بطور تحفہ ایک نہایت ہی خوبصورت عورت مستانی
کو ہمراہ کر دیا۔ مستانی کون تھی ؟ اس کے بارے میں صحیح معلومات تو نہیں حاصل ہیں مگر
اتنا طے ہے کہ اس کا باپ ہندو تھا اور ماں مسلمان ـــ مستانی بھی مذہباً مسلمان تھی۔
(مولانا غلام رسول مہر نے اپنی تصنیف "مجاہدینِ آزادی" میں اس کی تفصیل بیان کی ہے۔)
مستانی سے باجی راؤ کو ایک لڑکا شمشیر بہادر پیدا ہوا۔ لیکن چونکہ مستانی مسلمان تھی اس لیے
شمشیر بہادر کی پرورش اسلامی شعار کے مطابق کی گئی۔ شمشیر بہادر کے ایک لڑکا علی بہادر
اوّل نام کا پیدا ہوا۔ علی بہادر کے بعد شمشیر بہادر ثانی، اس کے بعد ذوالفقار علی بہادر اور آخر
میں علی بہادر ثانی وارثِ ریاست مقرر کیے گئے۔"

اس تفصیل سے یہ بات ثابت ہو جاتی ہے کہ علی بہادر عالی نسب تو درکنار اصل میں مجہول
النسب تھے۔ غالب اس رمز سے واقف تھے لیکن اپنی شخصیت میں اسے جذب کر کے
فن میں اس کا اظہار کرتے وقت اُسے یوں ظاہر کرتے ہیں "کہ علی بہادر عالی گہر" کی ترکیب
لاتے ہیں۔ یہ نفسیاتی عمل بہر حال ذہن نشین رہے کہ غالب نے اپنی اَنا کی تسکین کر لی
ہے، اس لیے کہ خود کو اعلیٰ اور ارفع قرار دینے کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ اپنے بالمقابل کو
نسبی اعتبار سے کمتر اور گرا ہوا دکھایا جائے ـــ مگر غالب باندہ کیوں جاتے ہیں؟ ایسی
حالت میں جبکہ وہ والیٔ ریاست باندہ کو مجہول النسب بھی سمجھتے ہیں اور افتخار محل والے معاملے
میں ایک خفیف حرکت میں ملوث بھی پاتے ہیں۔ یہاں بھی ایک بات ہے کہ غالب کلکتہ کے
سفر میں ایک قصیدہ ساتھ لے کر نکلے تھے اور لکھنؤ گئے تھے تاکہ کچھ زادِ راہ فراہم ہو سکے مگر
ایک ناکارہ وزیر آغا میر سدِ راہ بن گیا اور اس کی عجیب و غریب حرکتوں کی وجہ سے غالب کی
رسائی بادشاہ تک نہ ہو سکی۔ غالب کی انا مجروح ہوئی وہ وزیر کے در پر جا کر سلام کرنے

کو اس کی غیرت گوارہ نہ کر سکی۔ اس نفسیاتی پیچیدگی سے شخصیت پر اثر پڑا۔ اس لیے وہ بادشاہ کے دربار میں قصیدہ پیش نہ کر سکا اور رخت سفر باندھ کر باندہ کا رخ کیا۔ لیکن لکھنؤ کے دربار سے نفرت نے یہ شعر کہلوایا

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغِ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا

آخر الکلام یہ عرض کر دوں کہ کلامِ غالب میں آرزؤں کا ضبط اور فشار ہے لیکن اپنی ذات کو الجھائے بغیر ضبط اور فشار کا جو واضح تصور غالب کی شاعری میں ملتا ہے وہ کسی اور کے حصے میں نہیں کہ شخصیت کے اس عجیب و غریب اظہار کے پیچیدہ عمل میں جہاں اُن آرزوؤں کا ذکر "میں" یا "ہم" کے ساتھ آیا ہے وہاں بھی اس کی وسعت ایسی ہے کہ پوری انسانی دنیا کا احاطہ کر لیتی ہے ؎

لاف تمکیں فریبِ سادہ دلی
ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز

خموشی میں نہاں، خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسدؔ
جانتے ہیں سینۂ پُر خوں کو زنداں خانہ ہم

آتش کدہ ہے سینہ میرا رازِ نہاں سے
اے وائے اگر معرض اظہار میں آوے

ازیں قبل بہت سے اشعار ہیں جن کی نفسیاتی تشریح ضروری ہے کہ غالب براہِ
راست خواہشوں کے ضبط کے معاشرتی نتائج کا ذکر نہیں کرتا ۔ لیکن فرد کی ذات
پر اس کے شدید اثرات کی طرف اس کے کلام میں واضح اشارات ملتے ہیں اور
اگر آپ فطرتِ غالب کے ادا شناس ہیں تو تفہیمِ غالب میں استعاروں اور کنایوں
پر گہری نظر ڈالیں گے ۔

ڈاکٹر خورشید سمیع

آپ کا مضمون (ترقی پسندی سے جدیدیت تک) بہت اچھا ہے۔ آپ کو شاید یقین نہ آئے کہ میں کئی ماہ سے اس فکر میں تھا کہ اس طرح کا مضمون کس کو لکھنے کی دعوت دوں لیکن کوئی نام سمجھ میں نہیں آ رہا تھا اور آج آپ نے میری یہ خواہش پوری کردی۔ میں آپ کا مقالہ "گفتگو" کے آئندہ (زیر ترتیب شمارے) میں شائع کر رہا ہوں۔ یہ خصوصی شمارہ ہوگا جس کی ضخامت تقریباً آٹھ سو صفحات ہوگی۔ اس کا نام "ترقی پسند ادب نمبر" ہوگا۔ اور چالیس سال کے انتخاب پر مشتمل ہے۔ اس میں تخلیقی ادب کے انتخاب کے علاوہ تنقیدی اور نظریاتی مضامین بھی شامل ہوں گے، کچھ پرانے اور کچھ نئے۔ اور نئے مضامین میں آپ کا مضمون بہت اہم ہے

سردار جعفری (ایک خط سے اقتباس)